ترجمة وتقديم : أ. د. لطفية عاشور

مدخل إلى الأدب الروائى الانجليزى

تأليف : ارنولد كيتل

الجزء الأول : إلى جورج اليوت



الهيئة المصرية العامة للكتاب

مدخل
إلى
الأدب الروائى الإنجليزى

الجزء الأول
إلى
چورچ إليوت

تأليف : آرنولد كيتل

ترجمة وتقديم : أ.د. لطفية عاشور

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٤

فهـــرس

الموضـــوع	الصفحة
الفهـرس	٣
مقدمة الترجمة	٥
كلمة المؤلف	١١
القسم الأول : تمهيـدى	١٣
١ ـ الحيـــاة والنمط	١٣
٢ ـ الواقعية والتخيل	٢٨
القسم الثانى : القرن الثامن عشر	٤٣
١ ـ مقـدمة	٤٣
٢ ـ القصة الواعظة	٤٤
٣ ـ ديفو والتقليد البيكارى	٥٧
٤ ـ ريتشـــاردسون وفيلدنج وستيرن	٦٥
القسم الثالث : القرن التـــاسع عشر	٨٩
١ ـ مقــــــدمة	٨٩
٢ ـ جين أوستن : اما (١٨١٦)	٩٣
٣ ـ سكوت ـ قلب ميدلوثيان (١٨١٨)	١٠٧
٤ ـ ديكنز : أوليفر تويست (١٨٣٧ ـ ١٨٣٨)	١٢٣
٥ ـ اميلى برونتيه : مرتفعات واذرنج (١٨٤٧)	١٣٧
٦ ـ ثاكارى ـ سوق الغرور (١٨٤٧ ـ ١٨٤٨)	١٥٣
٧ ـ جورج اليوت (ميد لمارش) (١٨٧١ ـ ١٨٧٢)	١٦٧
الاحـــالات	١٨٥
قائمة الاطـــلاع	١٩١
الكشـــاف	١٩٥

مقـدمة الترجمة

حرصت على ترجمـة هذا الكتاب القيم للعربية ، رغم ما صادفنى من صعوبات جمة فى سبيل ترجمته بما يجب من أمانة ودقة ووضوح ، (حرصت على ترجمته) لتقـديرى العظيـم للكتاب ولمؤلفه **آرنولد كيتل** Arnold Kettle الذى كان أسـتاذى والمشـرف على رسـالتى للدكتوراه فى الأدب الانجليزى ـ بجامعـة ليـدز بانجلترا منذ حوالى أربعين عاما ـ وذلك اعترافا بفضله على ، وتعميما لهذا الفضل على قراء العربيـة من المهتمين بالأدب الروائى ، ونقـده ، ونـواحى ابداعه ، ومضامينه الخلقية والاجتماعية • فمؤلفه انسانى بكل ما فى الكلمة من مدلولات ، ومهتم بكشف الحقيقة وتوصيلها لأوسع دائرة •

وآرنولد كيتل غنى عن التعريف فى مجاله ـ فهو أسـتاذ أكاديمى عظيم ، وناقد أدبى بارز وانسـانى يعتز بالقيم البشرية ويدعمها فى كل مجـال •

وقد تخرج من جامعـة كيمبردج وعمل أستاذا للأدب بجامعة ليدز بانجلترا ثم أستاذا ورئيسا بقسم الأدب الانجليزى بجامعة دار السـلام بتنزانيا ثم أسـتاذا ومسئولا عن الأدب الانجليزى بالجامعـة المفتوحه open University بانجلترا •

والكتـاب قيم ومفيد ويعتبر من أهم وأفضل المراجـع للرواية الانجليزية ـ وذلك لاعتبارات عديدة أوضحها فيما بعد • وقد أوضـح المؤلف ، فى كلمته ، بتواضع العلماء ، خطة الكتـاب ومنهجه النقدى ـ وهو مكون من جزئين ـ ويتناول بالدراسة والعرض والتحليل عددا من الروايات الانجليزية الممتله ـ والتى تصلح فى مجموعها لتوضيح نشأة وتطور واهتمامات الرواية الانجليزية ـ جماليا وأخلاقيـا واجتماعيا ـ وذلك من أوائل القـرن الثامن عشر حتى منتصف القـرن العشرين ـ ويصل فى هذا الجزء (الأول) الى الروائية العظيمة جورج اليوت وروايتها **ميدلمارش** ـ فى أواخر القرن التاسع عشر •

ويقول المؤلف عن الروايات التى يعالجها :

« فهى مترابطة ٠٠ بفعل التاريخ وكفاح الروائيين الفرديين ـ وهم أنفسهم شخوص فى التاريخ ـ نحو تشكيل فن حيوى وأمين من الوعى المتراكم لعصرهم » (ص ٩٢) ٠

والكتاب مرجع هام ومفيد كما قدمت لأنه :

أولا : يقدم لمتخصص الأدب الانجليزى طالبا كان أو أستاذا ـ منهجا متكاملا عن الأدب الروائى الانجليزى نشأته ومقوماته واهتماماته وأشكاله المختلفة لدى روائيين انجليز مشهورين وممثلين ٠

ثانيا : يقدم الكتاب أسسا واضحة ومنهجا متكاملا لنقد الأدب الروائى دون أى تحيز لمنهج أو نظرية أو اتجاه نقدى بعينه ـ فهو يشير الى الاتجاهات النقدية القائمة ويضيف اليها اتجاهات ومبادىء يتبناها ويؤكدها ٠

ثالثا : يبرز الكتاب للأديب عامة القيم الجمالية والمضامين الأخلاقية لكل رواية ، كما يلقى الضوء على نواح ايجابية أو سلبية أغفلها القراء أو النقاد السابقون ـ وبذلك يضيف الكثير الى استمتاع القارىء بالرواية ، واقباله على الأدب الروائى الجاد عامة ـ وقد يقوده هو الى ابداع مماثل ٠ فيخلق بذلك جيلا جديدا من الأدباء المبدعين الهادفين عن وعى وادراك ٠

ويجدر بنا ـ فى هذه المرحلة ـ أن نبين ميزات منهج كيتل فى كتابه بتصوير هذا المنهج من تعليقاته أو تصرفه أو تصريحاته بالنسبة للرواية أو الروائى الذى يتناوله ٠

يقول المؤلف :

« ان لمن الخطر دائما أن نتناول عملا فنيا على حدة ونحاول أن نستخلص منه بعض الصفات ٠ فبمجرد أن نقوم بتصنيف كتاب أو تشريحه نواجه خطر عدم امكان رؤيته وحدة متكاملة بعدئذ ٠٠٠ أضف الى ذلك أن كل عنصر من عناصر الكتاب متصل اتصالا وثيقا ان لم يكن متشابكا بغيره من العناصر الأخرى » (ص ١٣ ـ ١٤) ٠

وهو بذلك يؤكد ويقتدى برأى هنرى Henry James الروائى والناقد المشهور فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، بأن الرواية كائن حى تتصل كل عناصره ببعضها اتصالا عضويا ويصيب كل

عنصر منها ما يصيب باقيها من حيوية أو ضعف • ولهذا فان كينل يتناول كل رواية يعالجها على هذا الأساس ـ فهو لا يهتم بالأحداث أو الشخوص على حدة لقيمتها ذاتها ـ بل بمدلولاتها ـ وينظر للرواية كعالم متكامل يتحرك فيه البشر فى ظروف معينة ـ وأمام مبادىء وضغوط نفرض عليهم سلوكا معينا ـ فيتفاعلون مع هذه المبادىء والضغوط وينصهرون بها أو يتمردون عليها •

ويتابع كيتل فى كل هذا يد الروائى فى ابداعه خطوة خطوة ، كما يوصى بذلك الناقد الكبير برسى لابوك Percy Lubbock فى كتابه صنعة الفن الروائى The Craft of Fiction ويستطيع بذلك أن يكشف عن الصفات الجذرية للعمل الأدبى (الرواية) : عن نواحيها الجمالية والأخلاقية والاجتماعية ـ ولو أنها كلها متضافرة •

ويقول فى هذا السبيل :

« اذ لا يكفى أن نقصر الرواية (مثلها فى ذلك مثل القصيدة أو المسرحية) على نقاط تكوينها أو أشخاصها فحسب ، بل ان علينا أن ننظر الى كل رواية ككل ، قبل أن نحاول تقييم أجزائها أو حتى تصنيفها حسب حكمنا عليها » (ص ١١) •

فيقول مثلا عن (**اما**) رواية جين أوستن :

« •• فان التشويق الغالب فى رواية **اما** ليس مجرد متعة جمالية ولكنه اهتمام أخلاقى » (ص ٩٥) •

وعن فيلدنج وروايته **توم جونز** يقول المؤلف •

« وهذه الثقة (الواسعة المتسامحة) هى التى تعطى رواية **توم جونز** نغمتها الخاصة ، وهى أيضا التى (نسلك أنها) تباعد بين أولئك النقاد ، الذين يقلون عن فيلدنج فى الثقة بالانسان الاجتماعى ، والذين يخطئون اذ يعتبرون تفاؤله تبلدا (ص ٧٧) •

وعن ريتشاردسون وتحقيقه « دون قصد » موقفا مأساويا حقا فى رواية **كلاريسا** ونقدا اجتماعيا قويا ، يقول المؤلف :

« والحقيقة الدقيقة هى أن ريتشاردسون اذ تعثر فى واحد من المآزق المعاصرة لوقته ، فقد حقق فنا له دلالته بالنسبة لفننا نحن » (ص ٧٢) •

ويؤكد المؤلف فى بحثه عن رواية **روبنسون كروزو** للروائى ديفو ان

« ... الرواية يجب ان تستمد حيويتها من الاهتمام بالحيـــاة الفعليـة للناس » (٦٣) .

كذلك يقول فى فصل آخر :

« ان مصدر القيمة فى أى عمل فنى هو عمق التجربة التى يوصلها وصدقها » (ص ١٠٠) .

ويوضح مخالفا لآراء نقدية سائدة ان :

« من المستحيل تقييم الأدب تقييما مجردا » (ص ١٣) .

ويتحـدث فى مجـــال آخـــر عن النمـــوج الفنى type وعن النموذجيه typicality .

« انه ليس معدلا ، وليس أدنى مركب عام للصفات البشرية ، بل هو التجسيد لقوى معينة تلتئم معا فى موقف اجتماعى معين لتخلق نوعا مميزا من الطاقة الأساسية ... » (ص ١٦٤) .

ولذلك يرى كتل أن المرجع الأول والأخير فى تقييم العمل الأدبى هو النص . ولهذا فانه فى تناوله للروايات المختلفة يقتبس مقاطع طويلة أحيانا من الروايات ذاتها ليصور نقاشه ويدلل على وجهة نظره ــ وهو فى ذلك يتبع نفس منهج ف.ر ــ ليفيز ناقد الرواية الشـــهير المعاصر والذى كان أستاذا للمؤلف فى جامعـــــة كيمبريدج . (ولو ان كيتل لا يوافقه فى بعض آرائه النقـدية) . وتشـكل الاقتباسـات الطويلة (أحيانا) من النص أو من النقاد .. صعوبة اضافية لصعوبات الترجمة ــ ولكنها تجعل العرض والتحليل موضوعيين ومجسدين .

وللكتاب قيمة تراكمية بمعنى انه بعد أن يخلص المؤلف من دراسة ونقد احدى الروايات ينتقل الى رواية تالية ــ ولكنه اذ يفعل ذلك يربط بين ما يدرسه حاليا وما تمت دراسته قبلا ــ مقارنا أو مفاضلة بين روايه ــ وأخرى أو روائى وآخر ــ وهذا يستلزم احاطة القارىء بالروايات المختلفة التى يتنـــاولها الكتاب : فيقـول مـــثلا عن رواية **مرتفعـــات وذرنج** لامـلى برونتـــــه :

« فنحن نعلم أنه (هيتكليف) الى جانب البشرية ، ونضم اليه تماما كما نضم الى أوليفر تويست لنفس السبب الى حد كبير .. » (ص١٤٢) .

كذلك يقول عن رواية **توم جونز** :

» ذلك أن توم وصوفيا ، مثل كلاريسا ، ثائران . يثوران ضــــد المستويات العائلية السائدة والمحترمة فى مجتمع القـــرن الثامن عشر » (ص ٧٨) .

ويستطرد فيما بعد :

... « وتكمن قوتهما « الرجـــل الطبيعى والهمجى النبيـل » فى تأكيدهما النورى لمقدرة الطبيعة البسرية على نغيير نفسها والعالم .. » (ص ٨٠) .

كذلك يقارن بين جين أوستن وجـورج اليوت فى الفصل الخاص بالأخيرة . ويبين فى هذا الفصـل ، بعـد الكشف عن النواحى العديدة لعظمة رواية **ميدلمارش** ، سبب قصـــورها فى النهاية عن تحقيق هدف مؤلفتهـا :

« .. ومن هنا ينشأ اغراء جورج اليوت ، بمجرد قبولها المضامين الاجتماعية لقصتها ، أن تقدم « مصيرا » غير مقنع ومصطنع . فالفنـــان فيها (جورج اليوت) لايؤمن بهذا المصير – ولهذا فعندما ينسغل خيالها كليا فى فحص مشكلة واقعيـــة للعلاقات الفردية تختفى فكرة مصـــير اجتماعى محتوم ، ولكنها (الفكرة) نبقى دائمـــا قابعة فى الخلفية – وتمتص ندريجيا حيوية الروايه ككل » (ص ١٧٩) .

ويحرص المؤلف على ايراد آراء نقاد الرواية العديدين من معاصرين وسابقين – ويناقش تلك الآراء بلباقة وموضوعية ، يخلص منهما الى رأى متحفظ فى كثير من الأحيان بالنسبة لناقد أو آخر – ولكنه يبدى رأيه بكل حياد ودقة .

فيقول مثلا فى الفصل النسق الخاص برواية **مرتفعات واذرنج** لاميلى برونتبه ، بعد أن يقرر ويؤكد بشدة ويثبت بالتحليل والتصوير – أن الروايه واقعية ، وليست كما يشيع كثير من النقاد انها رومانسية وأن بطلها هيثكليف مجنون يقول :

« ويوحى مستر ديفيد ويلسون فى مقاله الممتاز عن اميلى برونتية والذى أنا مدين له بعمق **(ولو أنى لا أتفق معه فى شرحه بأسره)** بوجود مقارنة ليست بالضرورة مقصودة ... » (ص ١٥١) .

كذلك يقول :

« ولقد علق مستر كلينجوبولوس Klingopulos **فى** مقاله الشيق عن رواية **مرتفعات واذرنج** على «الطبيعة الغامضة لهذه السكينة الختامية» . **وأنا لا أتفق معه فى تحليله** ، ولكنه استحوذ على النغمة بمنتهى الاقناع » (ص ١٤٨) .

ويسخر كيتل فى تحفظ – بعد أن يبرز البشاعة والبؤس والمعاناة فى رواية **أوليفر تويست** من أنها كانت تعتبر كتابا للأطفال فى العصر

الفيكتورى . ويعلق بنفس النغمة على الآراء السائدة الخاطئة عن رواية **مرتفعات وإذرنج** بعد أن يوضح حقيقتها الواقعية . ويقول :

« ذلك أن ما يفعله هيتكليف هو أن يستعمل بكل شراسة ضد أعدائه أسلحتهم ذاتها ... وأن يقلب عليهم (بعد تعريتهم من غلالاتهم الرومانسية) نفس مقاييسهم ليغلبهم فى لعبتهم ذاتها » (ص ١٤٧) .

ويقول مشيرا لرأى الناقد كلينجوبولوس عن نهاية نفس الرواية :

« ولكن ليس هناك ايحاء بأن الموت فى حد ذاته انتصار : بل على العكس ، فالحياة هى التى تولد نفسها وتستمر وتزدهر من جديد » . (ص ١٥١) .

والكتاب كله مكتوب بدقة وتعمق وتركيز ، تتناسب كلها مع ادراك مؤلفه وحرصه على ابراز الحقيقة . وأسلوبه مركب متشابك ، اذ يعبر به المؤلف عن آرائه وأفكاره العميقة المتشعبة . وقد شكل هذا — كما قدمت — صعوبات فى الترجمة .

والكتاب مزود بقائمة مراجع (ببليوجرافيا) مختارة ، عامة وخاصة، وتعليقات المؤلف عليها .

والخلاصة أن كل ما فى الكتاب ينبىء باحاطة المؤلف احاطة واسعة بعناصر الفن الروائى وأسس نقده وآراء النقاد بمختلف مشاربهم وعصورهم — كما يكشف عن حس مرهف بالقيم الجمالية وادراك دقيق للمضامين الأخلاقية ولتفاعل الانسان بمجتمعه ، والمام بأهداف الروائيين المدروسين وحرصهم على كرامة الانسان وبشريته كل بقدر معين . وأخيرا وليس آخرا نلمس موضوعية وحياد النقد الوارد فى الكتاب ، وجدية المؤلف وحرصه على تصحيح الآراء الفجة والقاء الضوء على ما خفى من عناصر الرواية وقيمها الايجابية .

ويستلزم الكتاب فى قراءته نفس القدر من التأنى والتركيز حتى تكون القراءة مجدية ومجزية .

لطفية عاشــور

ينـــاير ١٩٩٤

● كلمة المؤلف ●

ليس الغرض فى هذا الكتاب وما يعقبه (الذى سيصل بالرواية الى عصرنا الحاضر) محاولة التأريخ للرواية الانجليزية • ولكن لما كانت هذه، كسائر ألوان الأدب الأخرى ، من نتاج التاريخ ، فقد حاولت – فى القسمين الأول والثانى ، أن أشير الى تطور فن الرواية تاريخيا – وأن أواجه – ان لم أجب بما فيه الكفاية على – الأسئلة الأساسية ، ألا وهى : لماذا نشأت الرواية ، ولماذا كان لابد من نشأتها حين نشأت •

ولا يدعى الجزء الثالث قدرا أكبر من التوفيق فى قتل الموضوع بحثا – فلقد تناولت من نتاج القرن التاسع عشر تسع روايات معروفة ، (وضمنت ستا منها فى الجزء الحالى) وحاولت أن أبرز بالتحليل بعض مسائل النقد التى تتجلى من دراسة كل • ولقد قادتنى لاتباع هذا المنهج ثلاثة أسباب بالذات :

(أ) كان المجال قد اتسع مع بداية القرن التاسع عشر بدرجة تستحيل معها دراسته دراسة شاملة مسهبة •

(ب) تميل الروايات للطول – ومن المفيد فى أى دراسة لهذا الموضوع التركيز على عدد من الروايات المحدودة اليسيرة (للقارىء العادى) •

(ج) يبدو أن كتاب الرواية قد تجنبوا – باستثناء حالات مشرفة قليلة – مهمة التحليل والتقييم النقدى المنظم • وبالرغم من أنى لا أود أن يفهم – ولو للحظة واحدة – أننى أدعى لنفسى الوصول الى الرأى النهائى عن أى من الكتب المدروسة هنا ، فلقد حاولت فى كل حالة أن أصل الى لب كل رواية ، وأن أطرح هذا السؤال : أى نوع من الروايات هذه ، وما موضوعها ؟ اذ لا يكفى أن نقصر معالجة الرواية (مثلها فى ذلك مثل القصيدة أو المسرحية) على نقاط تكوينها أو أشخاصها فحسب ، بل ان علينا أن ننظر الى كل رواية أولا ككل ، قبل أن نحاول تقييم أجزائها ، أو حتى تصنيفها حسب حكمنا عليها •

ولا شك أن في اختياري للروايات بعض التحيز الشخصي • فأنا لا أدعي أنها أجود ما كتب من روايات في القرن التاسع عشر • ولقد استبعدت كثيرا من الكتب التي كنت أود لو استطعت تضمينها كتابي ـ واني لأشعر بألم خاص اذ متلب (ديكنز) Dickens ـ أعظم القصاصين الانجليز ـ بكتاب لا يمكن اعتباره بأي قدر من التجاوز أجود ما كتب ـ ولو أن النقاد بخسوا قدره • وكل ما أدعيه للكتب التي أخترتها هو أنها روايات جيدة (ولو تباينت في جودتها) وليس منها ما يستعصي على القارىء ، وتتيح جميعها المجال لمسائل نقدية ذات أهمية ومغزى عام •

وكانت خطتي الأولى لهذا الكتاب أن أقف بـ (كونراد) Conrad عند بدايه القرن الحاضر • ولكنني تبينت بوضوح أن الوقوف هناك فجأة غير كاف ، اذ من شأنه أن يترك كل شيء معلقا ، فابراز مسائل قصصنا المعاصر مع عدم محاولة الرد عليها لابد أن يبدو مقلقا ، وقد يدل على شيء من الجبن • ولهذا قررت أن أصل بالعرض الكلي (ولو لم يستحق هذا التفخيم) الى الوقت الحاضر وأن أقسمه الى جزءين • وينتهي الجزء الحالي برواية ميدلمارش Middlemarsh • ولا أحسبها وقفة غير لائقة ، فرواية جورج اليوت George Eliot العظيمة هي ، لاعتبارات عديدة ، قمة القصص الفيكتوري • وسيبدأ الجزء التالي بدراسة روايات هنري جيمز Henry James و صامويل باطلر Samuel Butler ومع أنه ليس بينهما ثمة وجه شبه فمن الواضح أنهما أقرب لعرننا من « جورج اليوت » ثم نمضي لنعالج بعض الانجاهات والتجارب في قصص القرن العشرين •

وبودي أن أجزل الشكر للكثير من الأصدقاء ممن ساعدوا بنصحهم وأحاديثهم في تأليف هذا الكتاب ، وأخص بالذكر منهم الأستاذ بونامي دوبريه والسيد دوجلاس جيفرسون والسيد ادوارد والسيد أليك وست والأستاذ بازيل ويللي • ولا يعدل شعوري بالجميل نحوهم سوى حرصي ألا نقرن أسماؤهم بنقائص الكتاب الكثيرة ، أو بالأحكام (وهناك الكثير منها) التي لا يشتركون معي فيها • وهناك دين آخر أود ألا يبقى غامضا أو أكثر غموضا من ديوني لهؤلاء : فقد استعملت تعبير « القصة الواعظة » في كتابي للتدليل على نوع خاص من القصص ـ والتعبير ـ على حد علمي ـ ينتمي للكاتب (ديفو) ، ولكن دكتور (ف • ر • ليفيز) استعمله وطور مدلوله في العصر الحديث • واني لأرجو ألا أكون ـ باستعمالي هذا التعبير ـ لمعنى أضيق كما أعتقد ـ مما اعتاد هو استعماله له ـ ألا أكون مجحفا لناقد يدين له بالكثير كل من قاموا أخيرا بدراسة جادة عن الرواية الانجليزية •

القسم الأول

تمهيدى

١ ـ الحياة والنمط

« ان محاولة اقتناص اللحن والخدعة ذاتهما ، النغمة الغريبة غير المنتظمة للحياة ، هى التى تعمل بجهدها المضنى على بقاء الفن القصصى » ·

(هنرى جيمز) ·

لعل من الأفضل أن نبدأ ـ بعد الانتهاء من الدراسات التمهيدية ـ بالكاتبين (بانيان) Bunyan و (ديفو) Defoe وليست نقطة البدء هذه مبتكرة ولا حتمية ، ولكنها يسيرة · ذلك لأن كلا من (بانيان) و (ديفو) شخصية عظيمة عن جدارة وهما كاتبان رائدان لا يمكن اغفالهما فى أى دراسة للرواية الانجليزية ، كما أنهما ينتميان لخطين مختلفين من خطوط تطور القصص النثرى ، خطين يكونان مجموعتين مفيدتين ولو لم تفصلهما حدود مانعة ·

وجدير بنا أن نتبين خطورة عملية « الخطوط » « والمجموعات » ، ولولا أن نقيضها ـ وهو رفض التفرقة ـ ورفض الاعتراف بأن « **الكبرياء والتحامل** » « **ومرتفعات واذرنج** » مثلا يختلفان نوعيا اختلاف « **دوقة مالفى** » Duchess of Malfi « **وميجر باربرا** » Major Barbara ـ لولا أن هذا كان له أسوأ الأثر فى نقد الرواية ، لحاولنا الاستغناء عن هذه العملية كليا ·

وأنه لمن الخطر دائما أن نتناول عملا فنيا على حدة ونحاول أن نستخلص منه بعض الصفات · فبمجرد أن نقوم بتصنيف كتاب أو

تشريحه نواجه خطر عدم امكان رؤيته وحدة متكاملة بعدئذ • أضف الى ذلك أن كل عنصر من عناصر الكتاب متصل اتصالا وثيقا ان لم يكن متشابكا ، بغيره من العناصر الأخرى • فليس فى الامكان الفصل بين « الأشخاص » « والقصة » ولا بين « الحكاية » « ومسرح الأحداث » •

ولقد كتب (هنرى جيمز) فى هذا الشأن يقول :

« كثيرا ما يتحدث الناس عن هذه الأشياء كما لو كانت بينها اختلافات جذرية ، بدلا من رؤيتها ذائبة فى بعضها فى كل لحظة ، وكأجزاء قوية الارتباط ، لمجهود تعبيرى عام واحد • وانى لأعجز كليا عن تصور «التكوين» على شكل عدد من المكعبات ، والاعتقاد بأن فقرة وصف — فى أى رواية تستحق الدراسة — لا يقصد منها الحكاية ، ولا فقرة حديث لا يقصد منها الوصف ، ولا لمسة صدق من أى نوع لا تشترك فى طبيعة الحدث ، ولا حدثا يستمد طبيعته المسلية من أى مصدر سوى المصدر الوحيد العام لنجاح العمل الفنى — ألا وهو كونه مصورا • **ان الرواية كائن حى واحد ومستمر — كأى كائن حى آخر — وبقدر ما تحوى من حياة سوف نجد أن كل جزء منها يستمد شيئا من الأجزاء الأخرى** » •

وهذا تعبير لعمرى موفق محدد مانع • ولا يمكننا أن نصر دائما على أن النقد ، التحليلى منه والتاريخى (وليس التعبيران ذاتهما مانعين بالنسبة لبعضهما) وتتبع خطوط التطور ، ووضع الكتاب فى بيئته التاريخية — (أن كل هذا) غير مجد بل ومضلل الا اذا قادنا ذلك لرؤية الكتاب الذى ندرسه رؤية أوفى وأغنى وأكمل • وقد يكون من صالح المؤرخ والباحث الاجتماعى والعالم النفسانى أن يستخلص من روايات معينة عوامل تصور بحثه الخاص وتزيد من قيمته • وقد يكون من صالح ناقد الأدب — بقدر اهتمامه هو الآخر طبعا بالتاريخ ، وبتصنيف وايضاح التطورات الأدبية — أن يفعل نفس الشيء • ولكن علينا دائما أن نذكر أن الهدف الأول لدراسة الأدب هو تقييم كل عمل واصدار حكمنا عليه •

ومع ذلك فمن المستحيل تقييم الأدب تقييما مجردا • فالكتاب لا يؤلف ولا يكتب فى فراغ ، وكلمة « قيمة » ذاتها تتضمن مستويات ليست « أدبية » فحسب • فالأدب جزء من الحياة ولا يمكن الحكم عليه الا من حيث دلالته على الحياة • والحياة ليست جامدة ولكنها تتحرك وتتغير • ولهذا فعلينا أن ننظر للأدب ولأنفسنا فى اطار التاريخ ، لا كوحدات مجردة • « فالنقد » كما قال (بلينسكى) Belinsky الناقد الروسى فى القرن التاسع عشر — « هو علم الجمال فى حركة » وبالرغم من

أنه يجدر بنا أن نرى كل قصة كجزء من التاريخ ، وأن نربط قيمتها بقدر مساهمتها فى تحقيق حرية الانسان ، الا أنه من المهم أن نتذكر أن موضوع أحكامنا هو الكتاب ذاته ، وليس هدفه ولا ما يستخلص منه من مغزى اجتماعى ، ولا حتى أهميته كمؤثر تاريخى محدد ٠

وبهذا المفهوم الأخير تتفوق رواية **كوخ العم توم** Uncle Tom's Cabin على رواية **مرتفعات واذرنج** فى الأهمية ولكنهـا ليسـت أجود منهـا ككتاب ٠ ذلك لأنه بينما تستطيع الرواية الأولى أن تكشف للقارىء حقائق كان يجهلها قبلا ، وأن تحرك الضمير الانسانى ، وقد حفزت البشر للذود عما اعتبروه عادلا وضروريا ، الا أن رواية **مرتفعات واذرنج** تنطوى على ما يستطيع أن يغير وعى البشر ، ويحبطهم علما حتى بما لم يخطر لهم على بال من قبل ٠ وقد تستطيع الأولى توسيع مجال علمنا ، الا أن الثانية توسع مجال تصورنا ٠

ومساهمة « **كوخ العم توم** » فى قضية الحرية الانسانية (ويعلم الله حرصنا على عدم بخسها) تعتبر وليدة الصدفة ، اذ كان فى وسع شخص آخر أن يكتب قصة أخرى لها نفس الأثر تقريبا ، فهى نتاج شجاعة أكثر منها نتاج فن ٠ ولو أن زنجيا أمريكيا قال لى « انها أكثر قيمة فى نظرى من « **مرتفعات واذرنج** » لما استطعت أن أجادله ، ولكن لم يكن فى وسع أى شخص آخر ـ أو على الأقل لم يوجد فى الماضى من يستطيع ـ أن يكتب شيئا شـديد الشـبه **بمرتفعات واذرنج** ، ولا يمكن لأى قارىء ممن تفاعل بكل كيانه مع هذه الرواية ألا يتغير بعد قراءتها ـ سواء تبين ذلك أم لم يتبينه ٠

وبعد ، فقد يكون من المستساغ أن نشير الى أن بكل الروايات التى تعتبر أعمالا فنية ناجحة ، عنصرين ليسا منفصلين تماما ولكن يمكن فصلهما بقدر ، ألا وهما عنصرا « الحياة » و « النمط » ٠ فالفن كما قال ب ـ أ ـ هيولم B. A. Hulme « ينقل الحياة » ، ويتعين عليه أن يشعرنا بأن ما ينقل الينا بالكلمات على الصحيفة حياة ، أو يمت الى الحياة بصلة ما، على أية حال ٠ أما الروايات التى لا تمدنا بهذا الشعور بالحياة والتى لا نتجاوب معها بشحذ ملكاتنا ، والتى لا « نستشعرها فوق نبضنا » على حد التعبير الشهير الذى لم يرد بعد ما يبزه ـ تعبير (كيتس) Keats الشاعر ـ تلك الروايات قد تستحق بعض البحث ولكنها حتما لا تستحق طبعة ثانية ٠ وفى الوقت نفسه لا تقتصر الرواية الجيدة على **نقل** الحياة فحسب ولكنها **تقول** شيئا عن الحياة ـ فهى تكشف عن نمط أو مغزى معين فى الحيـاة ٠

ويجدر بنا أن نؤكد أن العنصرين — الحياة والنمط — ليسا منفصلين • فلو أننا تساءلنا عن أى رواية معينة « حية » بقولنا « ما الذى يمدها بالحيوية ؟ » لوجدنا أن هذه الحيوية مرتبطة بنظرة المؤلف للحياة ، وهذه هى التى تحدد ما يضع وما يغفل فى كل جملة •

وفى الباب الأول الرائع من رواية **الكبرياء والتحامل** وهو الذى يقبض فورا بالحياة ، ويملأنا بشعور حاد عميق بها ، لدرجة نعلم منها مباشرة الكثير عن أسرة بنيت Bennet — لا سبيل الى تلك الحياة الا بنغمة جين أوستن Jane Austen المميزة ، تعميمها التهكمى فى البداية ، وتخيرها للألفاظ ، وما تورده بين الأقواس ، وتحديدها فى كل نقطة ولحظة الكيفية والوجهة التى تركز عليها انتباه القارىء • وعنصر الاختيار موجود حتى فى التصوير الفوتوغرافى — اختيار الموضوع والتكوين والضوء — وهذا يكشف نواح من عقل المصور • وفى حالة الكاتب — حتى الذى يتبع المنهج الفونوغرافى أو يتوخى منتهى الدقة فى النقل — نجد العملية أوسع بكثير ، لأن كل كلمة يستعملها تنطوى على الاختيار — وهو اختيار يعتمد على طبيعة الشخص ونظرته للحياة والمغزى الذى يقرنه بما حوله — ولو لم يكن هو على علم بذلك •

وبالرغم من هذا كله ، فيمكن على العموم أن نتفق على أن عنصر « الحياة » فى بعض الروايات يطغى على عنصر « النمط » وهناك كتاب — ومنهم عظماء — يطغى فى كتبهم التألق على الحكمة ، والحيوية على المغزى • **وديفيد كوبرفيلد** واحد من تلك الكتب — فهو رواية تفتقر كلما الى ما أعنى « بالنمط » — وقد يكون للأجزاء الأولى نصيب منه : — نمط سلسلة كفاح ديفيد ، (ولو أنه سلبى) ضد قوى الشر — مردستون Murdstone ومصنع لندن — ، ولكن بمجرد أن تنتهى (ولا تحل) سلسلة الكفاح هذه بفضل بتسى تروتود Betsy Trotwood أو عامل الصدفة ، يختفى النمط كليا ، وتحل محله سلسلة الحوادث والنوادر والتلفيقات ، واصرار على « الشخصيات » (ولا غنى هنا عن الأقواس) كأفراد أسرة ميكوبر Micawber •

والنتيجة هى أن كتاب **ديفيد كوبر فيلد** ان نقل لنا بعض الحياة فانه لا يلقننا الا القليل جدا عنها • فمن العسير أن نحدد موضوع الكتاب — اللهم الا أنه الفتى (ديفيد كوبر فيلد) ، وحتى هنا نجد أن حياة ديفيد لم تقدم بطريقة يصح اعتبارها ذات مغزى • فهو يولد ويرزق بزوج أم قاس وعمة طيبة ويمر بسلسلة من المغامرات ، ويتزوج للمرة الثانية

(بعد أن توضع مساكل الزيجة الأولى ــ غير الموفقه ــ بسهوله على الرف) ويتعرف على عدد دير من الناس الطيبين ــ وبعضهم شخصيات شيقة ــ وكل هذا ــ أو اغلبه ــ مسل للغاية وكثيرا ما يكون شيقا جدا ــ ولكن هذا فقط ــ فليس هناك « نمط » ٠

و « النمط » ليس عنصرا جماليا بالمعنى الضيق ، ولا هو ما كان يسميه النقاد أمثال كلايف بل Clive Bell « بالقالب » أو « الشكل » (كنقيض للحياة أو الفحوى) ولكنه الصفة التى تضفى على الكتاب وحدته ومعناه ، وتجعل من قراءته تجربة كاملة مستساغة ٠ وهذه مسألة يمكن مناقشتها ــ جزئيا وجزئيا فقط ــ بالتعبيرات التى يستعملها دعاة «القالب» أو « الشكل » ٠ وأحيانا يكون لنمط الكتاب فعلا طابع هندسى ٠ ولقد عالج السيد إ ٠ م ٠ فورستر (أ) E. M. Forster السفراء The Ambassadors لـ (هنرى جيمز) على هذه الأسس ، ولقصة « غنائم بوينتون The Spoils of Poynton » نمط قالبى أو شكلى ملحوظ ، ومن الأمثلة المبكرة لهذا النوع قصة « انكوغنيتا Incognita » للكاتب كونجريف Congreve وهى قصة صغيرة جميلة ، يتناجى فيها زوجان من العشاق ويرقصان ويتبادلان الرفاق ، بنفس الدقة والرشاقة التى اعتدنا اقترانها بالرقصات الشكلية الارستوقراطية فى القرن الثامن عشر

وقيمة هذا النوع من القالب « الهندسى » مسألة شيقة ٠ ويجدر بنا على العموم معالجته ببعض الحرص ، بسبب الميل لاستعمال هذه «القوالب» أو « الأشكال » لذاتها أو بغير سبب وجيه ٠ فاضفاؤك نمط الرقم (8) على قصتك عملية مجدية فقط بقدر ما لهذا النمط من مغزى يوضح ما تقول ٠ وللأنماط الهندسية المجردة فعلا بعض المغزى فيما يتعلق بالحياة ٠ ومثلها فى ذلك مثل تلك الأنماط الشكلية التى نتبينها فى الرقصات المتصلة اتصالا مباشرا بطقوس الخصوبة والحصاد ٠

ولكن من العمليات العقلية أيضا مرادفات شكلية دقيقة : فقالب **السفراء** الذى يقارنه السيد إم ٠ م٠ فورستر بالساعة الرملية (ب) هو فى الواقع المرادف الشكلى لما سماه الاغريق الانقلاب (جـ) وهو الموقف الذى

(أ) توفى فورستر سنة ١٩٧٠ م ٠ بعد نشر هذا الكتاب بعشرين سنة تقريبا ٠ ل٠ع

(ب) زجاجة لها شكل الجعران أو الدبور بها قدر من الرمل ينتقل من جزء الى آخر فى مدى ساعة ٠ ل٠ع ٠

(جـ) تغيير مفاجىء فى الحياة أو الخطط أو التمثيلية ٠ ل٠ع ٠

انبثق عنه ـ كما لاحظ أرسطو ـ الكثير من السخرية (أ) والمآسى • وهذا فى ظنى هو بيت القصيد ، فالشكل مهم فقط بقدر ما يضيف من مغزى • ومن شـأنه أن يعمق المغزى بقدر ما له من قرابة حقـة أو بقـدر فاعليته كرمز أو وسـيلة ايضـاح ـ لمظهر الحياة الذى يعمل الكاتب على نقله أو تصويره • ولكن الشكل فى حد ذاته ليس ذا مغزى ـ ولب أى رواية هو ما تقوله عن الحياة •

اذن فعندما نقول ان الحياة فى رواية ما تطغى على النمط ، فاننا فى الواقع نقوم بنقد لنوع ملاحظة الحياة التى ينقلها الكاتب ـ فالنمط الذى يفرضه الكاتب هو خلاصة رؤيته لما يحاول معالجته من الحياة • فالقول بأن **ديفيد كوبرفيلد** من الروايات التى يطغى فيها البريق على الحكمة ـ والحيوية على المغزى ، هو قول ـ ولو لم يكن تافها ـ له الكثير من النبرات المضللة • (الا اذا كنا على وعى كامل بطريقة استعمالنا للكلمات) • فمثل هذه العبارة قد تعنى فصلا فعليا بين الحيوية والمعنى ، أو ايحاء بأن المغزى أو النمط ليسا سوى مادة يمكن فرشها كالمربى على مسطح من الحياة ، بينما الواقع أن المغزى لا يبزغ الا من نظرة الكاتب ذاتها للحياة •

وحيوية **ديفيد كوبرفيلد** فى الواقع محدودة بفعل فسل ديكنز فى حكم وتنظيم المادة الأولية للرواية تنظيما ذا مغزى • فمسنر ميردستون أكثر حيوية من أجنس ، لا لسبب الا لأن ملاحظة ديكنز له أكثر عمقا ـ معنويا وجماليا ـ ولا يمكن الفصل بين الاثنين ـ من ملاحظته لآجنس •

والجزء الأخير من الكتاب (باستثناء بعض التجليات) ممل لسبب واحد وهو أنه يفتقر الى صراع مقنع ، وبتعبير آخر ـ الى مغزى خلقى (يضفى عليه) نمطا •

اذن لم كل هذا الاجتهاد للتفرقة ، التى لا ننكر أنها غير طبيعية ، بين الحياة والنمط ؟ انه بكل بساطة لأن عددا كبيرا من الكتاب اتجهوا عمليا للفصل بين الاثنين ، وأن جميعهم تقريبا باشروا عملية كتابة الروايات بتحيز لاتجاه أو آخر من الاثنين • فبدأوا اما بنمط بدا لهم صحيحا وحاولوا حقنه بالحياة ، أو بدأوا باهتمام غير محدد بالحياة ، وحاولوا أن يجعلوا نمطا ينبثق منه • وأنا لا أود بالطبع أن أوحى ولو للحظة واحدة ـ بأن هذا لا يعدو أن يكون تبسيطا بدائيا لمسألة منابع الابداع الفنى ، وهى مسألة عميقة ومعقدة للغاية •

(أ) المقصود هنا هو سخرية القدر Irony of fate م٠ع •

وكيفية خروج رواية معينة ، أو أي عمل فني ، الى الحياة مسألة شيقة ولكنها تبعد كثيرا عن مجال هذا الكتاب ـ والذي نود أن نؤكده هنا هو أن الرواية في القرن الثامن عشر سارت في خط تطور واحد ـ خط يضم مثلا روايتى **أسفار جاليفر** ، **جوناثان وايلد** ، حيث نجد بوضوح أن النمط هو الاهتمام الأول والوحيد للكاتب • وفي هذا النوع من الروايات لا يكون مجحفا أن نقرر أن المؤلف قد بدأ بالنمط ، نظرته الخلقية للحياة ، وأن مختلف عناصر الرواية وعلى الأخص الأشخاص والحبكة ـ تتبع النمط باستمرار ، وبمعنى خاص تشتق منه • فجاليفر مثلا ـ رغم كونه شخصا مقنعا تماما لاغراض المؤلف ســويفت Swift ، لبس له وجود مستقل ، ولا نشعر بأي رغبة لتجريده من القصة بنفس الطريقة التي يمكن بها تجريد مستر ديك مثلا في **ديفيد كوبر فيلد** •

وقد وصف البعض نوع الرواية الذى أشرت اليه أخيرا بنعت ممتاز هو « القصة الواعظة Moral Fable » ومؤلف « القصة الواعظة » لا يهتم بالضرورة بالخلق أكثر من باقى كتاب الرواية فـ (**جوزيف كونراد**) Joseph Conrad (ورواياته لا تنتمى مطلقا لهذه المجموعة) يرى أن الاكتشاف الخلقى » هو السمة الأساسية للرواية ، والفارق ـ وهو هام ـ هو أنه يبدو أن المؤلف في القصة الواعظة يكون قد توصل للاكتشاف الأساسى قبل خلق الكتاب • وبعبارة أخرى يبدأ كاتب القصة الواعظة برؤيته ، بما يعتبره « الحقيقة الخلقية » ثم يحاول ، كما يقال ، أن « ينفخ بروح » الحياة فيها • وفي أثناء تلك العملية تغدو « الحقيقة » الأصلية بلا شك عميقة وغنية وحية بدلا من مجردة ، ولكن الفكرة الأصلية المجردة يكون لها تأثيرها لا محالة على الكتاب •

وكل الروايات الجيدة ، ككل الأعمال الفنية الأخرى ـ محسوسة لا مجردة • ولكن وصف الفكرة الأصلية لرواية ما بأنها مجردة لا يعنى بالضرورة الحكم ضد الفكرة أو الرواية • فلابد للكاتب أن يبدأ من نقطة ما ، وليس هنـاك من سبب ظاهر يمنع أن تكون نطفة رواية حقيقة مجردة قادرة على التعبير المعمم • وكون موضوع قصة **كانديد** Candide افلاس فى الاعتقاد بأن « كل شيء خلق على خير وجه لتحقيق خير العالمين » لا يمد رواية فولتير بالقوة ولو أنه يحدد حتما نوعها كرواية • ولكن من الواضح أنه اذا كان الكاتب الذى يبدأ بالحياة ـ كما يفعل **ديكنز** فى **ديفيد كوبر فيلد** ـ يميل لكتابة كتب مائعة وغير منظمة ـ فان كاتب القصص الواعظة يميل نحو بعض الصلابة والتحديد •

واذا أنت بدأت « بحصيفة » مجردة ، حتى ولو كانت عميقة ، فمن العسير عليك أن تتجنب الاغراء لصياغة الحياة فى قالب رؤيتك • وهذا هو السبب فى أن كتابا مثل «ثاندية» يبدو هشا — رغم كل تألقه • اذ لا يملك القارىء أن يستبعد الشعور بأن الفرصة جد محدودة لتضمين الكتاب أى ظاهرة من مظاهر الحياة التى يتصادف عدم اتفاقها مع نظرية فولتير • وهذا لا يعنى أن «ثاندية» تفتقر للحيوية ، فلها كل الحيوية المستمدة من نظرة الكاتب للعالم ، تلك النظرة الجريئة اللاذعة ، ولكنها حيوية (فولتير) نفسه ، وليست حيوية العالم الذى يتضمنه كتابه •

ونحن اذ نقرر أن القصة الواعظة تصور فكرة عن الحياة نقترب من لبها وصعوباتها • وقد تكون الفكرة مثلا أو حكمة (كما فى قصص المسز حنا مور Mrs Hanna More « مقدس كلبا ذوى البنية وصحى » وقد تكون شيئا اكثر غموضا ، كنظرة للحياة (كما نجد فى **أسفار جاليفر**) والكلمة المشتركة هى « تصور » • وقد يكون التصوير عملا فنيا ، وقد يحمى مدلول ما ابتغى منه ، كما يثبت وجوده كتعبير ناجح • ولكن الخطورة تكمن فى أنه سيكون حتما محدودا لاضطراره لتصوير شيء آخر بدل أن ينطور حرا على أسس نموه الذاتى — فالتصوير بطبيعته لا يصح أن يفلت أبدا من أيدينا ، ولا يصح أن يغيب الغرض منه عن ناظرنا ، والا استحال شيئا آخر غير التصوير (٣) •

ويستفحل الخطر فيما يختص « بالقصة الواعظة » اذا تعين عليها تصوير فكرة مجردة ذات قالب محدد ، ذلك لأن الأفكار المجردة — وخاصة الحكم المجردة (« الفرصة سانحة دائما لاصلاح ما اختل ») تنطوى على تبسيط للحياة مبالغ فيه • وهى تؤدى بلا شك الغرض المقصود لفترة معينة ، ولكنها لا تحتمل الكثير من الجس أو السبر أو التدقيق • والفن الجيد بما فيه التصوير الجيد لابد أن يجس ويدقق ويسبر الغور • واذا بدأنا ندوق فى الحكمة « الفرصة سانحة دائما لاصلاح ما اختل » لوجدنا للأسف أنها لا تصدقها دائما — واحدى صورها (رواية تشارلز ريد Charles Reade مثلا) معرضة لأن تشعرنا لا بمواجهة كل مسائل الحياة التى تثيرها ، بل بتجنب الكثير منها •

اذن فمن العوامل التى يحتمل أن تحدد أو تضعف « القصة الواعظة » ارتباطها بوجهة نظر غير أمينة — أو مبالغ فى تبسيطها — عن الحياة • وهذا فى الواقع هو العامل المحدد لمسز هنامور أو (المستر أو لقصص هكسلى Mr Aldous Huxley) • وتتجنب الرواية الجيدة هذا النوع من التحديد

باسادي وسميلتين : فاما أن ينصادف أن نكون الحقيقة ، التي نصحح في تصويرها تصويرا مناسبا ، هي نفسها على درجة من العمق والسبع بمادة الحياة ، تمكنها من تحمل البحث والتدقيق العميقين (ولعل هذا السبب نصمد ـ رغم ضعفها ـ رواية جوناثان وايلد كنية فيلدنج عن المجتمع البورجوازى) واما أن الكاتب وهو يقص قصته الواعظة يملأ ما خلقه بروح الحياة وشدائدها ـ في عملية التصوير نفسها .. بدرجة تجعل القصة تسمو على الفكرة التى أثارتها ٠

ويبدو لى أن أسفار جاليفر كتاب من هذا النوع ٠ فهو قصة (أو سلسلة من القصص المختلفة) تعبر بوضوح واصرار عن نقد سويفت الخاص لعالمه ٠ ويعمل الكاتب باستمرار على توجيه الصورة الخرافية لهذا الغرض حتى يتجنب مشكلة اندماجنا كليا أو «نسيان أنفسنا» في الكتاب ، ويتوقف كل التأثير على قدر ونوع الشعور الأخلاقى الذى ينطوى عليه الكتاب ٠ ومع ذلك فعندما نسأل ـ على أساس فلسفة محدودة ـ ما الذى يقوله (سويفت) ؟ وما الذى يحبذه من قيم أخلاقية ، نجد من المستحيل (على أساس الكتاب نفسه) اعطاء اجابة تناسب نوع التجربة التى يقدمها ٠

هل الانسان حقيقة هذا النوع من المخلوقات الذى قدمه سويفت ؟ ما هو تصويره الايجابى عن الحياة ؟ وما هى الفلسفة التى ضمنها كتابه ؟ ولا تثير الأسئلة سوى صدى أجوف ٠ والحقيقة هى أننا لا نكاد نجد لا فى عصرنا ولا فى القرن الثامن عشر من يوافق على فلسفة سويفت (وعلى تفاديها) أو يعتبر الفكرة التى أوردها عن الانسان لائقة ٠ فقد جمح الخيال بصور القصة ـ ومع ذلك تبقى القصة وتبقى قوتها الأخلاقية العظيمة ٠

وقد لا تكون آراء سويفت (اذا أخذت كأحكام جادة ايجابية على طبيعة الانسان) مقبولة فى نظرنا ٠ ولكن شعوره بالحياة ، وبالحقيقة الواقعة ـ عميق ومثير لدرجة ان عدم لباقة آرائه لا تهمنا ٠ وبعبارة أخرى فان عقم فلسفته ينتفى بحيوية ادراكه ٠ ولهذا فكما أشار « دكتور ليفز » ، عن الكتاب الرابع العظيم من أسفار جاليفر « قد يكون لسلالة هو يهنهم كل مظاهر التعقل ولكن سلالة ياهو تستأثر بكل الحياة » ٠ فقد لا تقول لنا سلالة « ياهو » كثيرا عن كنه الانسان المجرد ولكنها تقول كثيرا عن الانسان العادى ـ الناس الذين عرفهم سويفت ـ وهذا القول

هو ما يميل المتفائلون أو ذوو الامتيازات لتناسيه أو تجميله أو تزييفه (*) .

والذين يحرصون على المحافظة على الفكرة الخيالية (غير الواقعية) عن مجتمع القرن الثامن عشر كعالم متكامل رقيق أنيق خير ومنطقي ـ حتى ولو كان أرستوقراطيا ـ لا يجدون بدا من احالة « سويفت » لعيادة طبيب نفسانى . فلديه ـ كما أكدوا لنا ـ كل أعراض حالة anal-erotic وهذا يفسر كل شيء ـ وليس نادرا ولا جديدا أن « يحرص مؤلف النظم الزائف أو القصص التافه الرخيص على السخرية من المؤلف الملهم ويرميه بالجنون » .

وهذه ـ كما كان الشاعر بليك Blake يعلم جيدا ـ من أقوى الخدع والأغلال التى تصوغها عقول أشخاص معينين تحقيقا لأغراضهم الخاصة . ولكنها لا تفضى على رواية **اسفار جاليفر** لأنها لا تفلح فى تعليل الثورة والاستياء اللذين يبعثان الحياة فى رواية سويفت . فليست **اسفار جاليفر** فى حاجة لشرحها لعلماء القرن العشرين النفسانيين ، ولو صادفتنا اى صعوبة فى فهمها (وليس هناك مبرر وجيه لذلك) ففى رسوم هوجارث Hogarth وقصص فيلدنج لمحات أفيد لهذا الغرض من نظريات فرويد .

ولكن نقطتى المباشرة هى أن **أسفار جاليفر** تنجح كقصة واعظة رغم نقط الضعف فى فلسفة سويفت الايجابية . ويرجع نجاحها كليا الى استياء « سويفت » بطابعه الخاص ، وهو الذى يبعث الحياة فى القصة ويحرك خيالنا ـ وهذا الطابع الذى يحرك الحياة ـ الشعور بانتهاك كرامة الانسان فى عالم سويفت هو الذى يجعل الكتاب عظيما ويقلل من أهمية فلسفة سويفت وما يشوبها . وفى **أسفار جاليفر** غضبه مرة لما فعل الانسان بأخيه الانسان وهذه لا تنبع من فكرة مجردة ولا من حساسية هستيريه ، بل من واقعية جريئة وقدرة على مواجهة حقائق مجتمع القرن الثامن عشر ـ شعور صامد بالحياة . وهذا هو ما أفلح سويفت فى بثه فى روايته وفى أسلوبه النثرى .

(*) أن من المبالغة فى التبسيط أن نسوى بسذاجة بين سلالة « هويهنهم » وبين الطبقة الراقية فى القرن الثامن عشر ـ المهذبة ، المستنيرة ، المنطقية ، وبين سلالة « ياهو » وعامة الشعب الذين اسكرهم التراب . ولكن المقارنة موجودة ـ وعدم الرضى الذى نلمسه عن سلالة «هويهنهم» وفلسفتهم التى تحيد دائما قليلا عن الصواب ـ يتفق تماما مع عدم لياقة المذهب المطلقى فى القرن الثامن عشر من الناحية الانسانية ـ رغم كل ما يتصف به من « استنارة » .

ومن نقاد الأدب من يعتبرون أسلوب الكتابة – كتنسيق الزهور – مهارة جذابة • وكثيرا ما يفرر هؤلاء ان أسلوب سويفت منال يحتذى لمن يريدون اجادة الكتابة • والواقع أنك لن نستطيع أن تكتب مثل سويفت الا اذا شعرت بما شعر به سويفت ورأيت الحياة كما رآها هـو •

اذن القصة الواعظة نوع من القصص ، وخط من خطوط التطور سنحاول تتبعه فى القرن الثامن عشر من بانيان Bunyan فصاعدا • وهى لا تبدأ بالطبع بـ بانيان فجذورها تصل فى الأصل الى القصص التى تصور تعاليم الانجيل الخلقية والتمثيليات الخلقية المعروفة فى القرون الوسطى ، وخطب الوعظ التى أنصت اليها عامة الشعب قرونا عديدة كل يوم أحد فى كل قرية ومدينة ، وهى جزء من التقليد المجازى الذى كان له أعمق الأثر فى وعى رجل العصور الوسطى • ولقد رأينا من قبل أن نمطها يصور ويستمد من فكرة أو مسلك خلقى عام ، وسنرى أن هذا التمسك بالنمط هو سر قوتها ، بل يمكن أن يصبح بسهولة مصدر ضعفها – اذا كان النمط غير ملائم •

وهناك أيضا فى مقابل القصة الواعظة خط آخر لتطور القصص الانجليزى ينبع من نوع مضاد من الاهتمام بالحياة والولع بها • فالكتاب ناش Nashe و ديفو Defoe و سموليت Smollet يعالجون بعض الموضوعات الخلقية – بدرجات متفاوتة – ولكن لب قصصهم لم يكن يوما ما فكرة ولا نظرية مجردة ، وليسوا رمزيين بأى حال • واهتمامهم الواعى بمغزى الحياة الخلقى أقل من اهتمامهم بتضاريسها • وهم يوجهون مواهبهم أولا وقبل كل شىء لبث الصفحات بالحياة ونقل الشعور بطبيعة الحياة كما تعيشها شخصيات كتبهم الى قرائهم • فاذا ما خرجت كتبهم بنمط ما ، فان يكون من النوع الذى تفرضه فلسفة الكاتب الواعية على مادة الكتاب، بل نمطا ينبع بطريقة أو أخرى من « الشعور بالحياة » فى كتاب بعينه •

واذا كانت القصة الواعظة قد نمت من أدب التمثيليات الخلقية فى العصور الوسطى وهى تطور للفن المجازى فان القصة غير الرمزية الجديدة كانت نتاجا مباشرا لانهيار عالم العصور الوسطى • وهى متصلة على الأخص بتطورات معينة مثل نمو العلوم وبداية الصحافة • وليس من نتاج الصدفة أن كلا من « ناش » و « ديفو » كان صحفيا ومؤلف كتيبات ، ولم يكن انشغالهما بأمور عصرهما ومشاكله نتيجة اهتمام بالمعيشة وبكسب

الحيشى • وكان شغلهما الدائم ما أصبح يسمى ببعض التجاوز « الاهتمام الانســـانى » •

« والاهتمام الانســـانى » يعنى فى عصرنا الحاضر انشغالا بالحياة يختلف عن الاهتمام الخلقى المعمم وهو بالتأكيد نقيض للاهتمام الرمزى • وقصص الاهتمام الانسانى ، فى صحفنا تافهة أو مبيرة فهى فى الواقع قطع من الحياة وهى النواحى العابرة فى التجارب — وتكون أحيانا شاذة وأحيانا ممتلة ، ولكن ليس لها أى مغزى بالمرة ، وبعبارة أخرى ليس فى مقدورك أن تستخلص منها شيئا سوى الخلاصة العامة : « وبعد فالحياة تجرى هكذا » •

وعندما ألقيت القنبلة الذرية على (هيروشيما) احتل الحادث مركز الصدارة بين أخبار الصفحات الأولى ، واختلفت الآراء والأذواق فى الحكم عليه كحادث « درامى » أو « مثير » أو « ذى عواقب وخيمة » ودرست كل التفســيرات السياسية والخلقية — بكثير من الخلط — فى المقـالات الرئيسية • ثم بدأت تزحف تدريجيا « قصص الاهتمام الانسانى » : ما هى مشاعر أهل (هيروشيما) عند سقوط القنبلة ؟ وما هو شعور الشخص الذى جذب الصمام الذى أسقط القنبلة ؟ وما نوع الحياة التى عاشها قائد الطائرة بعيدا عن عملية القاء القنابل ؟ ، وكم من الزمن توقف الترام ؟ وكيف نجا مســتر ميتســوتو باعجوبة ؟ وتقــديم قصص الاهتمـــام الانسانى فى صحفنا دائما من وجهة نظر خلقية محايدة ، وبدون مغزى هو بالضبط العامل الذى يجعلها فى أغلب الأحيان تثير الاشمئزاز • فالاهتمام « بتضاريس » الحياة دون محاولة تقييم التجارب المسجلة فى القصة لابد وأن يقود الكاتب فى النهاية للتجرد من المسئولية • وهذا هو الخطر الذى يتعرض له الروائى الذى يظن أنه يستطيع تجاهل النمط •

وليس من الانصاف أن نقرن « ناش » أو « ديفو » بعناصر انحطاط صحافة الاثارة الحديثة — فاهتمامهما الانسانى (« مذهبهما » الانسانى بتعبير أكثر عدالة) مغاير لما نجده فى صحف الأحد • ومع ذلك فان له بعض المعانى • فلم يكن لروايتهم أن تكتب بدون الاتجاه الجديد للعالم وهو الذى استجد بانحلال المجتمع الاقطاعى • فـ « ناش » و « ديفو » — رغم أن بينهما قرنا من الزمان — كتاب بورجوازيون ، ضد الرومانسية ، استمدوا الهامهم (ولو أنه يختلف فى الأثنين) من ثقة وتفاؤل وشجاعة الطبقة التى اكتسبت ثراءها وثقافتها عن طريق التجارة ، وخاصة تجارة الصوف — وعاشت على استغلال الموظفين المأجورين •

ويهبل « ديفو » ـ كما سنرى فيما بعد ـ قيم طبقته الخلقيه المنرمه ، ويبذل جهدا مضنيا لرسى قواعد فلسفته الخاصة · ومع ذلك فهؤلاء الكتاب ليسوا مسئولين أصلا بالأخلاق بل بحسب اسطلاع للحياة يمكن للمرء أن يصفه بالانصراف عن الأخلاقيات ، لو لم يكن لكل حركة ورد فعل مؤدى خلقى ـ مهما كان الشخص المعنى غير واع به ·

والفكرة هى أن أعمال هؤلاء الكتاب يقبلون الخلق البورجوازى (وأم يزل فى عصر « ناس » غير مكتمل النضج ـ وأصبح أكثر هيبة فى عصر « ديفو ») وبعد أن يقبلوه يفقدون اهتمامهم به ويوجهون أنظارهم نحو تصرفات البشر من رجال ونساء ـ وهم يكرسون أغلب وقتهم للملاحظة والتسجيل باهتمام وحماس ، وأقله للنقد واصدار الأحكام · وتصدر حيويتهم من حماسهم هذا ، ومن تطلعهم غير المعقد للوقوف على حقائق الحياة ـ وهو تطلع العالم أكثر منه تطلع الرائد الأخلاقى ـ تطلع لم ينحدر بعد الى الاثارة ـ (ولو أننا نجد فى « ناس » بعض أوجه لها) ولكنه مع ذلك يحتفظ بالشعور بالاستثارة والتحرر من أغلال الاقطاع ·

وليس من فعل الصدفة أن نشأ هذا الخط غير الرمزى ، الذى أشير اليه فى تطور الفن القصصى من القصص « البيكارية » التى نشأت فى أسبانيا فى القرن الخامس عشر ثم انتشرت بسرعة الى فرنسا وانجلترا · فـ « البيكارو » أو الوغد كان منبوذ المجتمع ، الرجل الذى رفض ورفضه المجتمع الاقطاعى وقيمه الخلقية · واذا كان قد لفظ من النظام الاقطاعى فقد ترعرع أيضا عليه وخاصة فى أيام انحلاله · وقد يكون « البيكارو » أخا أصغر من أسرة طيبة أغفل شأنه ، وهو فى كثير من الأحيان ابن غير شرعى أو نكرة أو متسكع ·

ولقد كان المجتمع الاقطاعى دائما ـ وحتى فى أوج عزه ـ (بسبب نظام قصر الارث على أكبر الأبناء) مسئولا عن خلق عدد كبير من هؤلاء المغامرين ممن لم يستطع العالم الاقطاعى العادى استيعابهم ، فغدوا المادة الخام لمنظمات الحروب الصليبية (بالاضافة الى أمور أخرى) · وازداد عددهم مع نمو التجارة والاتجاه نحو نظام الملكيات المركزية ، واختراع البارود والضيعات المحددة فى انجلترا · وانحدر سيئوا الحظ منهم الى التسول (تلك الهياكل البشرية ، الكئيبة فى العصر الاليزابيثى) وتحول كثير منهم الى جنود اذ كان ملوك الاقطاع فى حاجة الى مرتزقة يقاتلون حروبهم ·

وأحسن تصوير في الأدب الانجليزى للظاهرة الاجتماعية التى أدت لظهـور « الرواية البيكارية » هو القسم الخاص بشخصية فولصطاف Falstaff في مسرحية **هنرى الرابع** لـ شـكسبير (ويمكن أن يكون بوينز Poyns ، بحبوبته ومعينه ونقصه الخلقى بطلا بيكاريا بديعا) ٠ و « فولصطاف » وبطانته ينتمون لأصول اجتماعية مختلفة ، ولكنهم جميعا من منبوذى الاقطاع ، وينتمون للعالم الاليزابيثى أكثر من انتمائهم لعالم القرن الخامس عشر ، وهم بمعنى آخر لا « ينتمون » لأى مجتمع بالمرة ، فهم بدون جذور وليس لهم مأوى ثابت ويعيشون على لباقتهم واجتهادهم ــ وليس لهم قانون خلقى سوى القاعدة الجديدة « كل لنفسه وليمشى السلطان فى المؤخرة » ، وهم يسخرون بكل قيم ومقدسات العالم الاقطاعى : كالفروسية والشرف وشغف البنوة ، والتبعية ، وحتى الملكية ٠

ومثل هؤلاء الناس هم الذين عالجهم كتاب البيكارية ــ فقد نقلوا الى صفحاتهم مشـــاعر الحيـاة التى أحس بهـا أمثـال بوينز Poyns و باردولف Bardolf و بستول Pistol فى أوروبا بأسرها ٠ ولم تكن الحياة فى نظر هؤلاء شيئا منظما أو هادئا ٠ وأهم الصفات التى تتجلى فى الـروايات البيكارية مثل لازاريلـودى تورمير Lazarillo de Tormes **والوغد** The Rogue **والمسافر سيء الحظ** The Unfortunate Traveller هى العنف والمغامرة ، والبريق والتنوع ٠ وهذه الروايات كلها واقعية (رغم ما يرد فيها أحيانا من نوادر رومانسية) وتتدرج الاتجاهات التى تحركها من الشر الى الكفر بالقيم الانسانية ، ولا تحوى شيئا من روح الأدب الاقطاعى ، وليس لها نمط ، ومثل فولصطاف نفسه تعالج هذه القصص الحياة بلا مبادىء ولهذا تقع كليا تحت رحمة الحياة ذاتها ٠

وكان طبيعيا أن يؤلف ناش ، وهو كاتب متجاوب بكل مشـــاعره مع العالم الجديد ، ولو لم يكن بعد على وعى كامل بمعنى «البورجوازية» ، (أن يؤلف) كتابا مثل **المسافر سيء الحظ** الذى يمكن اعتبـاره أبرز القصص البيكارية فى الانجليزية ٠ وقصة **المسافر سيء الحظ** «أكلة مخلطة» فليس لها لب ٠ وهى قصة مغامرات شاب يدعى « جاك ويلتون » له كل مميزات الوغد المنبوذ تقريبا ٠ فهو خادم لأحد النبلاء ولهذا فله مكان ما فى المجتمع ولكنه لا ينتمى للمجتمع بأى وجه ، ولا يشعر بارتباطه خلقيا بمبادىء هذا المجتمع ــ ويزيد من شعوره « بعدم الانتماء » نقله للقارة « أوربا » حيث تجرى كل مغامراته ٠ وانى أؤكد هذه النقطة لأنها هى التى تقرر هيئة الرواية البيكارية ، وهى تجردها العابر من القالب ٠ فهى سلسلة

من الأحداث لا تربطها خطة ذات مغزى ولا أى عامل سوى وجود البطل ، الذى هو نفسه متشرد ، ليس لحياته مركز ولا نمط •

ولا يوجد خلف **المسافر سيء الحظ** أى اتجاه خلقى ثابت أكثر من الانشغال بالخروج من المآزق واتجاه سطحى ضد الكاثوليكية ـ ولكن هناك حب استطلاع قوى (نشط أكثر من ثابت) بالنسبة لعالم القرن السادس عشر ، ومحاولة ملحوظة لنقل « الشعور » المادى بهذا العالم الى الورق •

ولكن لم يكن هناك بد ـ قبل أن يكون الرجل البورجوازى فكرة أوضح عما يذود عنه وعما يعمل ضده ـ من أن تبقى مغامراته الاجتماعية والأدبية مجرد سلسلة من المناوشــات غير المتصـــلة ، تفتقر الى مغزى مركزى •

وسوف أتحدث فى القسم التالى باسهاب أكثر عن (ديفو) والرواية البيكارية • ولكن النقطة التى أود تقريرها هنا هى أنه كما تفشل القصة الواعظة اذا لم يهب الكاتب فكرته الخلقية الأصلية بمادة الحياة ، فان القصة غير الرمزية التى تبدأ « بشعور » الكاتب غير المحدد « بالحياة » تفشل ان لم يعط « شريحة الحياة » مغزى خلقيا ونمطا مرضيا • وهذا هو السبب فى أن الاستفادة من المجموعتين اللتين ناقشتهما فى هذا القسم محدودة • فهما يعينان على التمييز بين منهجى بحث ـ لا أكثر • ومجال تطبيقهما فى الروايات الناجحة حقا محدود ، لأن أعظم الروايات تعجبنا لملاءمة نمطها لشعور الحياة فيها والعكس • كذلك فالتمييز بين تقليدى « القصة الواعظة » و « البيكارية » ليس تمييزا بين كتاب لهم فلسفة فى الحياة وآخرين يفتقرون اليها • فلكل كاتب فلسفة • ولكنه تمييز بين كتاب على وعى كامل بفلسفتهم وآخرين لا يصوغون شعورهم بالحياة فى تعبيرات معممة •

وبهذا المعنى يكون تاريخ الرواية هو تاريخ بحث كتاب الرواية عن فلسفة حياة مناسبة • ولا يستتبع هذا كون الرواية فلسفة • فقد تكون لكاتب ما فلسفة عميقة واعية ولا يكون مع ذلك فنانا • (ولو أن الفرصة متاحة لهذا ، اذ لو كانت فلسفته فى فهم البشرية عميقة حقا فلابد أن تحقق كتابته عملا له صفات الفن) • وقد لا يستطيع فنان عظيم أن يصوغ نظرته للحياة فى تعبيرات فلسفية بطريقة مرضية • ومع ذلك فالنظرة للحياة موجودة ـ تضيء كل كلمة يكتبها ـ ووجهة نظره للحياة هى وحدها التى تقرر طبيعة وعمق نمط كتابه • فالحياة والنمط فى الحقيقة لا يمكن فصلهما ذلك لأن النمط هو هيئة تطور الحياة •

٢ ـ الواقعيــة والتخيــل

فى اللحظة التى وجدنا أنفسنا ـ فى صفحات قليلة سابقة ـ نتساءل « لماذا كتبت الروايات الأولى ؟ » تعين علينا البدء فى التفكير بتعبيرات تاريخية • ومن الضرورى ألا نهرب من التاريخ أو نتحاشاه • فنشأة وتطور الرواية الانجليزية ـ كأى ظاهرة أخرى فى الأدب ـ لا يمكن فهمها الا كجزء من التاريخ •

فالتاريخ ليس مجرد شئ يرد فى كتاب • بل هو تحركات الناس • التاريخ هو الحياة المستمرة المتغيرة المتطورة ـ ونحن أيضا شخصيات فى التاريخ ـ والناس يصنعون التاريخ ـ فكل حركة لكل شخص ـ سواء بوعى أو بدونه ـ موجهة توجيها مرضيا أو غير مرض ـ نحو حل المشاكل العديدة ـ الضخمة والتافهة ـ المعقدة والعابرة ـ لغرضين : أولا ليبقى الانسان حيا وثانيا ليعيش (بكل ما تعنيه الكلمة بعد قرون من التجارب) • والعيش يتغير ـ وهو يتغير بناء على الدرجة التى يسيطر بها المرء على مشكلاته ، ويكسب معارك جديدة مع الطبيعة ، ويحل المشكلات التى لا حصر لها ، وبناء على فرص البقاء بجانب أناس آخرين • التاريخ هو عملية التغيير فى العيش •

ولم يبدأ تاريخ الرواية الانجليزية من القرن التاسع عشر بمحض الصدفة ـ ولو أن هذا بالطبع لا يعنى أنه لم يكن هناك قبل سنة ١٧٠٠ شئ مماثل للرواية ، ثم جاء شخص ما ـ « ديفو » مثلا ـ ولوح بيده فاذا بها تظهر للتو • فقد سبق أن ألقينا نظرة الى بعض المؤلفات التى استطاع كتاب القرن الثامن عشر أن يحذوا حذوها ـ اذ لا يمكن أن ينشأ شئ من لا شئ ـ وحتى أكثر الفنانين اصالة وابتكارا لابد أن يبدأ بما جاء من قبل •

ولقد وجد روائيو القرن الثامن عشر ، من جهة ، قصص التخيل فى العصور الوسطى وخليفاتها من روايات البلاط فى فرنسا وايطاليا ، والقصص الانجليزية التى كانت قد نمت فى القرنين السادس والسابع عشر مصدرين رئيسيين : يوفيوس Eupheus لـ • للى Lyly

و آركاديا Arcadia لـ سيدنى Sidney و ميناڤون Menaphon لـ جرين Green ، أورناتوس وآرتيزيا Ornatus and Artesia لـ فورد ، وانكوغنيتا Incognita لـ « كونجريف » وقصص «مسز أفرابهن» ـ وهذا قليل من أشهرها • كما وجدوا من جهة أخرى روايات « الوغد » أو « التقليد البيكارى » الذى سبق أن أشرنا اليه باختصار • كما وجدوا أعمالا مترجمة من الأدب الكلاسيكى (لا داعى للاشارة لأصولهـا) مثل دافنى وكلوى Daphne and Cloe و الحمار الذهبى The Golden Ass وسـاتيريكون Satiricon لـ بترونيوس Petmoneus • كذلك كان لديهـم مؤلفـات بوكاشيو Baccaccio ورابليه الفرنسى Rabelais ـ (ظهرت ترجمة اوركوار و موتو Urquhart and Motteux بين عامى ١٦٥٣ ـ ١٦٩٤)) • والنســخة المعتمدة للانجيل ، وسرفانتيس الاسبانى و بانيان الانجلزى •

وقد نبدو متزمتين اذا حاولنا تبرير من من هؤلاء الكتاب يصح أن يسمى قصاصا • فالمؤكد من وجهات نظر مختلفة أنه لا أهمية لما يطلق عليهم من أسماء • ولا شك فى أننا لا نود أن نميل للاتجاه الشكلى فهو قليل الجدوى • ومع ذلك فقد يكون لابد من تعريف واحد أو اثنين حتى نتحاشى الخلط فى التعبيرات •

والرواية ـ كما استعمل التعبير فى هذا الكتاب ـ هى قصص نثرى واقعى ، كامل ذاتيا وله طول معين • وأى تعريف كهذا التعبير استعمل بتنويع وحرية على مدى طويل لابد وأن يكون عفويا • ولقد تعمدت ترك موضوع الطول غامضا غير محدد • والنقطة الهامة هنا هى ان الرواية ليست مجرد نادرة ولا عملية استكشاف حادث معين معزول الى حد ما ـ بل هى أكثر من هذا وذاك • فانا أعتبر كاتدرائية الكابوس Nightmare Abbey لـ بيكوك Peacock مثـلا رواية رغـم قصرها ، بينمـا اميل الى تصـنيف قلب الظلمات Heart of Darkness لـ كونراد Conard وهى أطول نوعا ، كأقصوصة طويلة ـ ولكن مسائل الحدود هذه ليست ذات أهمية حقة •

ويحتمل أن تحتاج صفة « واقعى » الى تبرير أقوى ـ فكلمات واقعية ، وواقعى تستعمل طوال هذا الكتاب ، بمعنى واسع جدا لتدلل على « موضح للحياة الحقيقية » ، كنقيض « للمتخيل والخيال » وندلل بهما على التهرب من الواقع وتخيل الرغبات محققة واللاواقعية • ويجب ان نوضح أن التفرقة ليست بين الفوتوغرافى من جهة والتخيلى من جهة أخرى •

فكل فن ينطوى على تخيل — ورواية **أسفار جاليفر** وهى خيالية ومغايرة فى مظهرها للحياة نعتبر فى نظرى واقعية لأنها تعالج مشاكل وقيم الحياة الفعليــة . أما **يــود ولفو** Udolpho ل مســز راد كليف **وبوجيست** Beau Geste للكاتب ب.س. رين (B. C. Wren) فرغم مظهرهما الواقعى تعتبران قصصا خيالية .

ويظهر بجــلاء ان الدرجة مهمــة فى كلتى المجموعتين — فقصص مسز راد كليف أكثر توضيحا للحياة عن قصص مستر رين — ولا أقصد هنا ان القصة التخيلية قد لا تكون لها قيمة جدية — ولكنى أقصد فقط ان عدم الواقعية تطغى عليها . وبالمثل فكل القصص الواقعية لها أساسا صبغة تخيلية ، بعضها مثل **جين آير** Jane Eyre **وآدم بيد** Adam Bede يكتنفها كلها لون تخيلى لدرجــة قد تحول دون اعتبارها أعمــالا فنية جادة .

وانا لا أدعى مطلقا أن كلا من التعبيرين — الواقعية والتخيل — مرض للغاية . فللواقعية علاقات كبيرة بالمذهب الطبيعى الفوتوغرافى : زولا و أرنولد بنيت و جيمز فاريل . والتخيل كلمة أكثر خطــورة — من جهة لاتصالها بالرومانسى (كنقيض للتيوتونى والسلافى والكلتى) فى اللغة — ومن جهة أخرى بسبب كل ما يتصل بالحركة الرومانسية — ولا أحب أن أدعم ما استحدث من تشويهات لها . ولكن لسوء الحظ لا توجد تعبيرات أفضل ، ولهذا فانى استعمل واقعية وتخيل بالطريقة التى أشرت اليها — وأنا على علم بالأخطار المتضمنة — ولكنى على علم أيضا بالفارق الحقيقى والأساسى المستتر خلف التعبيرين .

واذا كانت الرواية هى « قصص واقعى نثرى كامل ذاتيا وله طول معين » لما اعتبر رواية أى من الكتب التى ذكرت قبلا ، كالمعين الذى حذا حذوه كتاب القرن الثامن عشر ، وكجماع التجارب التى بدأوا بها — باستثناء **دون كيشوت** — وببعض التحفظ **تقدم الحاج** .

فاســتثناء القصص البيكارية والســاتيريكون ورابليه والانجيل ليس بين هذه الكتب ما هو واقعى بالمعنى الذى أوردته من قبل — ولو أن عددا منها يحوى عناصر واقعية . أما بالنسبة للقصص الواقعية فليست لواحدة منها صفات الكمال الذاتى ووحدة التنظيم والطول التى سنجدها من سمات الرواية . **فالمسافر سىء الحظ** عبــارة عن ســلسلة نوادر ، شــديدة الشبه باليوميات ، لا بداية لها ولا نهــايه . **والساتيريكون**

Satiricon كما وصلت الينا مجموعة قصص غير كاملة ، والانجيل — جزئيا فقط — مكتوب بالطريقة التى نناقشها فى كتب مثل **استر** Esther «**وروث**» Ruth **وجوب** Job . وحتى **جارجانتوا وبانتاجرويل** قطعة فنية بديعة لا يصدقها العقل ولكنها أقرب الى مجموعة ضخمة لمادة الرواية منها الى الرواية ذاتها — أو قل هى بمثابة « مونه » لنصف دستة من قصص لم يتم تنظيمها بالمرة .

وسرفانتيس فقط هو الوحيد بين الكتاب الذين قرأهم ديفو وفيلدنج ورتشارد سون ، الذى ينطبق عليه تعبير روائى بالمعنى الذى أسندناه الى هذا التعبير — أما بانيان فحالة مختلفة . فالى جانب رابليه — يعتبر سرفانتيس بحق عبقرى الرواية الحديثة الأكبر ومسيد صرحها . وسنرى كيف كان تأثيره على فيلدنج مباشرا وعميقا ، كما سنرى مصدر قوة هذا التأثير . ولكن ليس فى امكاننا أن نعالج فى كتاب بهذا الطول — حتى اذا توفرت لدينا الرغبة فى ذلك — مسألة التأثيرات الشكلية . ولقد آن الآوان أن نطرح بالتحديد أول مشكلة أساسية لنا ألا وهى « لماذا نشأت الرواية الحديثة بالمرة ؟ » .

ويمكن وضع الاجابة فى أساليب عديدة — فيمكن القول بأنها نشأت كرد فعل واقعى للقصص التخيلى فى العصور الوسطى ولما خلفه من قصص البلاط فى القرنين السادس والسابع عشر — فروايات القرن الثامن عشر الكبرى كلها لاتخيليه . وقد نقول ان الرواية نشأت مع نشأة ونمو جمهور قارىء موزع على نطاق واسع — فمع ازدياد تعلم القراءة والكتابة كان طبيعيا أن ينشأ الطلب على مادة القراءة ، وبلغ الطلب أقصاه بين السيدات الموسرات اللاتى تكون منهن جمهور قراء الرواية المتعطشين حينئذ . وقد انتشر جمهور القراء هذا فى المنازل الريفية فى طول انجلترا وعرضها — اذ لم يكن المسرح حينئذ وسيلة عملية للتسلية ، أما الرواية فكانت تحقق الكمال لهذا الغرض . ومن هنا جاءت الروايات الطويلة (اذ كان لدى القراء وقت وفير) ومن هنا أيضا جاءت نغمتها ، وعددها ، ومن هنا كذلك (فى أواخر القرن الثامن عشر) جاءت المكتبات المتجولة . وقد نجيب بأن الرواية نمت مع نمو الطبقة المتوسطة كقالب فنى جديد يعتمد لا على الرعاية الأرستوقراطية بل على النشر التجارى — قالب فنى كتب بأقلام ، ومن أجل ، الطبقة البورجوازية التجارية التى انتقلت اليها السلطة حينذاك .

وكل هذه الاجابات تمت للحقيقة بصلة ، ولكنها ليست الحقيقه كلها . فلا يمكن أن نجمل كل الاجابة فى عبارة واحدة ، ومن الصعب

الاستحواذ عليها مثل التاريخ ذاته • ولن نفهم نشأة الروايه الانجليزيه الا اذا فهمنا معنى وأهميه الثورة الانجليزية فى القرن السابع عشر •

ومن شأن الثورات الكبرى فى المجتمع البشرى أن تغير وعى الناس وأن تحدد ليس فقط علاقاتهم الاجتماعية بل وأيضا وجهات نظرهم وأساليبهم وفنهم • وكان للاقطاع وهو مجتمع العصور الوسطى ـ كصفته الأساسية ـ جمود غريب فى العلاقات الانسانيه والأفكار ، جمود نشأ لا محالة من البناء الاجتماعى •

وكانت الزراعه هى النشاط الأساسى للمجتمع الاقطاعى ، والاقطاعية أو الضيعة هى وحدته الأساسية • وكانت المدن الاستثناء لا القاعدة ـ ولو أن أهميتها نمت تدريجيا • وكانت الطبقة الحاكمة ـ تلك الأقلية الصغيرة التى تستأثر بالفراغ والتعليم ووسائل تطوير فن مصطنع (كنقيض لثقافه الأميين الشعبية غير المكتوبة) كانت تستمد امتيازها الاجتماعى من ملكيتها للأرض وملكيتها الفعلية للعبيد •

وكان شغلهم الشاغل بالطبع المحافظة على هذه الملكية • كما كانت ثروتهم وسلطاتهم لا ترتكز على أسس فنية ولم تكن التجارب العلمية والتعليم المنتشر ليثير اهتمامهم • بل على العكس كان كل همهم وأساس بقائهم ـ كأناس مثلهم ـ أن يحافظـوا (مهما تكن الضـمانات الروحية والمادية لذلك) على الوضع الراهن •

وكل التلخيصات ومحاولات التبسيط لابد وأن تسيء الى عمليات التغير الاجتماعى والثقافى المعقدة الفنية • ولا يمكن ان نؤمل فى احاطة كاملة ـ فى جمل قليلة ـ بل نواحى تراث العصور الوسطى المعقد الواسع • ولكن الذى نود تأكيده هنا (دون أن نوحى لحظة واحدة ان الموضوع قد استوفى) هو الجمود الاجتماعى والرجعية الفكرية فى النظام الاقطاعى • وكان من شأن مثل هذا النظام ان ينتج فنا من نوع خاص ـ وانتاجه المميز فى ميدان الأدب النثرى هو القصص التخيلى •

كانت القصـــة التخيلية (*) هى أدب الاقطـــاع الأرستــوقراطى غير الواقعى ـ وكان هذا غـــير واقعى بمعنى أن غرضـــه المستـــتر لم يكن مســـاعدة النـــاس على مواجهـــة ومعالجـــة مهمـــة الحيـــاة بطريقة ايجابية ـ بل نقلهم الى عالم مثالى مغاير لعالمهم وألطف منه • وكانت

(*) يجدر بى أن أوضح تماما اننى لا أشير الى ملاحم العصور الوسطى العظيمة مثل ... اغنية رولان ـ التى ليست قصصا تخيليا بالمعنى الذى استعمل له هذا التعبير •

أدبا أرستوقراطيا لأنها كانت تنقل وتحبذ تصرفات متمشية تماما مع الاتجاهات التى سعت الطبقة الحاكمة جاهدة لتشجيعها ، حتى تحافظ لأمد طويل على مركزها المميز (ولا شك أن رغبتها هذه كانت من ضروب العادة اللاشعورية) .

وقد أدت القصة التخيلية حينئذ ـ كما تؤدى الآن ـ الوظيفة المزدوجة وهى الجمع بين التسلية ونقل فلسفة حياة معينة فى قالب مستساغ .

وازدادت شعبية القصة التخيلية فى العصور الوسطى مع ازدياد الجمود فى العلاقات الاجتماعية والفروق الطبقية فى ظل نظام الاقطاع . والعلاقة بين ظهور طبقة حاكمة لديها فراغ وبين نمو القصص التخيلى علاقة ذات مغزى عميق وكبير . وليست هذه بالطبع مجرد أن الذين يقرأون أو يستمعون للقصص التخيلى هم الذين يملكون متسعا من وقت الفراغ ـ ذلك أن تخصص هذا النوع من الأدب فى تهيئة بديل للحياة (باثارة عالم أكثر عطفا وتجاوبا وتألقا) يجعله مغريا بالذات لأولئك الذين لا يملكون فراغا ، والذين يفتقرون للسلوى والعزاء ، ويلتمسونهما بالهرب من الحقيقة القاسية أو الرتيبة أو الخاملة .

والحقيقة الهامة التى يلزم ابرازها هى أنه كلما ازداد التخصص فى العمل ، واستقر النظام الطبقى (تبعا لذلك) كلما مال الحكام الى اتباع نظام حياة مخالف تماما لنظام العامة . فلقد سبق لهم منذ أمد طويل ، وبفضل ملكيتهم ، أن عاشوا على مستوى أعلى ـ أما الآن فيحاولون على الأقل أن يعيشوا بطريقة مختلفة . فلم يعد رجال الطبقة الحاكمة يزرعون أرضهم بالفعل أو يسعون ممتلكاتهم شخصيا فى السوق ـ بل أصبحوا يستأجرون آخرين لهذا الغرض (ولا يتحتم أن يدفعوا لهم أجورا مالية) . أما سيدات الطبقة الراقية بالذات فان نشاطهن يتناقص تدريجيا كما يقل ظهورهن . وهكذا تصبح آراء الطبقة الحاكمة واتجاهاتها مختلفة حتما ، وتتغير ثقافتها فى جميع صورها .

والاتجاهات التى تتغير فيها هذه الثقافة ـ بقدر ما يهم الأدب ـ تبعدهم جميعا عن الواقعية ـ وهى التصوير الصريح غير المقيد لتجارب وامكانيات المجموع ككل ـ وكيف السبيل لهذه الصراحة التامة والحكام يملكون ليس فقط طريقة حياتهم الخاصة وما يستتبعها من مستويات ومبادىء وقيم ، لا يشاركهم فيها الشعب ، ولا يقوى على ذلك الا فى أحلامه وتخيلاته ـ بل انهم يملكون أيضا أسرارهم التى يرفضون اطلاع

الشعب عليها أو حتى الافصاح عنها أمام أنفسهم بصراحة ووضوح • والذى يهم الطبقة الحاكمة الآن ليس طريقة حياة العامة (كلمة Vulgar بدأت أولا بمعنى « شعبى » ثم اكتسبت معان أخرى مثل « مبتذل » أو « همجى » أو « وضيع ») ، بل ان محور اهتمامهم الأول هو الوصول الى ثقافة ترضى طبقتهم وتقويها وتدافع عنها فعلا • وتعتمد هذه الثقافة — وهذا أمر لا مفر منه — لا على الواقعية بل على التخيل (ولا يقلل من هذه الحقيقة ظهور فنان ثورى مثل تشوسر Chaucer صدفة فى هذه الأثناء) •

والاعتبار الأول فى القصص التخيلى هو تهيئة البهجة والتسلية للحكام دون وضعهم وجها لوجه أمام حقائق يفضلون أن يديروا ظهورهم لها فى أقرب وقت • ولا تختلف السيدة المحجبة التى تعيش فى قصور الاقطاع ، فى شخصيتها بالمرة عن مثيلتها الحديثة التى تخطو من سيارتها الليموزين لتطلب « كتابا لطيفا » من المساعدة فى المكتبة المتجولة • أما عن الاعتبار الثانى — وهو ارضاء وتسلية فئة سيئى الحظ ، الذين يجدون أنفسهم خارج زمرة الصفوة المميزة ، فيبنى القصص التخيلى لهؤلاء عالما خياليا زائفا : مغريا أو حزينا ، أو مخيفا ، ويتصف دائما بصفة واحدة : — هى أنه مهما جاء بعيدا عن الحقيقة ، فان القيم والاتجاهات التى يصورها تكون بعيدة كل البعد عن الثورية ، أو الرغبة فى تقويض النظام الطبقى بنظرياته ونظمه •

وتتصل وظيفة القصص التخيلى كأداة للاثارة الخفيفة — اتصالا وثيقا ، بل انهما لا ينفصلان — بطبيعته الهروبية • وكان لهذه الوظيفة أثرها العميق فى الرواية الحديثة • ولم يساعد مجموع القصص التخيلية فى العصور الوسطى على توسيع أفق قرائها أو تعميق مشاعرهم بأى طريقة مجدية (وشأنهــا فى ذلك شـأن الباولاجون Blue Lagoon ولكنها بلا شك هيأت للقراءة انتقاضة مثلها فى ذلك مثل **ساعى البريد يدق الجرس دائما مرتين** •

• وليس هدف مثل هذا الأدب تلخيص التجارب ، ولا توسيع الخيال ، كما انه لا يهدف لمجرد تهيئة فرصة للهرب من الدناءة (ويلاحظ انه فى حالات كثيرة يكون الهرب الى الدناءة) ولكنه يهدف لتهيئة الاثارة للاثارة ذاتها • وهو يزدهر على الملل والتشاؤم والكبت المنهك ، بين أناس يعملون قليلا جدا ، ويفتقرون فيما يعملون للهدف والاستكفاء ،

وأبسط أشكال هذا النوع هو القصص الاباحى ــ ولكن له أشكالا كثيرة أخرى وهى وان كانت أقل منه بدائية الا أنهـا غير مستساغة ، مثلــه •

وكان العالم الذى نقل اليه القصص التخيلى قراءه فى العصــور الوسطى عالم فروسية ومغامرات مثيرة ، ورجال شجعان ونساء فاتنات ، عالم سحرة أشرار وسادة مسيحيين لا خوف لديهم ولا لوم عليهم ــ وكان فوق كل شىء عالم الحب المثالى •

ولا يكفى ان نسمى هذا العالم هروبيا ــ كما لا يكفى أن نسير الى طبيعته المثالية كما لو كانت المثالية خطيئة عظمى لا تحتاج لتحديد أو تدقيق •

كذلك لا يكفى أن نسمى هذا العالم هروبيا ثم نتصور اننا قد انتهينا من شرح معالمه • فكل الفنون تنطبق عليها الى حد كبير صفة الهرب • كما أنه لا يكفى أن نشير الى الطبيعة المثالية لعالم القصص التخيلى كما لو كانت المثالية ضربا من الخطايا ، ولا تحتاج الى مزيد من الادانة المحددة •

وهناك اعتقاد بأن أعظم ما يتميز به الانسان من مهارات هى قدرته على الهرب من حاضره ، مستعينا بحصيلة وعى الماضى لتكوين صــورة للمستقبل • ولا يصح أن تغيب عنا نظرية أرسطو أن الشعر ذو قيمة لأنه يصور الناس ليس فقط كما هم فعلا ، بل أيضا كما يجب أن يكونوا أو (بتعبير أكثر تجاوبا معنا فى عصرنا الحاضر) كما يملكون أن يكونوا • وليست هذه الصفة اللاواقعية للفن ــ مقدرته على نقلنا من العالم الحقيقى بحيث « يوقظ ويوسع مدارك العقل ذاته بجعله ملتقى لآلاف من مجموعات الفكر غير المفهوم » على حد تعبير الشاعر شيلى Shelly ــ ليست هذه الصفة نتيجة واهبة أو عرضيه للفن ، بل هى الخلاصة الأساسية فى قيمته • ولو أقتصر الفن حقيقة ــ كما تميل للاعتقاد المدرسة فوق الطبيعية ــ على رســـم صـــورة لما هو كائن فعلا ــ لنقصت كثيرا قيمته كنــوع قيم من النشاط الانسانى ، اذ أنه فى هذه الحالة لن يغير وعى البشر ، بل سيقتصر على تعزيز هذا الوعى •

وعلى هذا الأساس فالذى ينبغي ان نذكره عن الأدب الروائى ــ ليس أنه يتضمن هروبا ما ، ولكن نوعا معينا من الهروب • ولا يحاول القصص التخيلي في العصور الوسطى أن يزودنا بانطباع للحياة فى الأماكن والأزمنة

التى يعالجها – ولكنه يحاول « أن يستعمل مادته كوسيلة لتضمين فلسفة جديدة » ولقد قال دكتور فينافير Dr. Vinaver » « فى مقدمته للمجموعة التذكارية **أعمــال تومــاس مالــورى** The Works of Thomas Malory

« ومهما يكن موضوع الحكـاية (لقصص البـلاط التخيلى) فان وظيفتها الأولى ... كانت التعبير عن الفكر والمشاعر المستوحاة من مثل البلاط ، وأن يترجم وينقل ، عن طريق الحركة والأشـخاص ، التنوع الدقيق فى عواطف البلاط ، ونظام سلوكه المتكلف » ١٥ .

وينطبق هذا على القصص التخيلى النثرى فى القرن السابع عشر مثل **أورناتوس وأرتيزيا** Ornatus and Artesia كما ينطبق على شعراء القرنين الثانى عشر والثالث عشر الذين يشير اليهم دكتور فينافير فى هذه العبـارة .

وللعنصر التعليمى أهميته فى القصص التخيلى . ذلك أن صورة الفرسان الشجعان وسيداتهم (وكن عادة لرجال غيرهم) كانت تحكى قصة تعزز الفكرة الاقطاعية فى الفروسية ، كما كانت تستند الى أسس دينية . ومن النتائج الأساسية لتصوير المسيحية للعالم فى القصص التخيلى فى العصور الوسطى (وهو تصوير فرض – على وجه العموم – على فكرة وثنية قديمة) تأكيد الاتجاه نحو تبسيط المشكلات الأخلاقية . فالحياة تصبح معركة بين الخير والشر ، والأشخاص يميلون لأن يصبحوا اما ملائكة أو شـياطين بدل أن يكونوا واقعيين ، أو بتعبير أدق ، بشرا لا خيرين كليا ولا أشرار كليا . وهذه نتيجة طبيعية لفرض قانون خلقى مثالى ثابت على حركة السلوك البشرى الواقعية المعقدة – فأى نمط ثابت يفرض على ظاهرة متطـورة لابد وان ينتهى بالفشل – وأحسـن القصص التخيلية (أغلب قصص مالورى مثلا) تتحاشى بالطبع هذه النقائص ، ولهذا فانها أقرب كثيرا للواقعية والحياة .

وكان الميل للواقعية فى الأدب النثرى جزءا لا يتجزأ من تداعى النظام الاقطاعى ومن الثورة التى غيرت العالم الاقطاعى . ولما كان تعبير « بورجوا Bourgeois » مرتبطا فى أذهاننا حاليا بطبقة رجعية فى بسطة من العيش ، فليس من السهل علينا أن نعتبر البورجوازية طبقة ثورية . ولكن ينبغى علينا أن نتذكر أن هذه كانت نفس الطبقة التى نظمت فى انجلترا فى القرن السابع عشر « الجيش المثالى الحديث » الديموقراطى ، وأطاحت برأس الملك ، وأرست قواعد الحكم الجمهورى . وكان البورجوازيون التجار ثائرين على النظام الاقطاعى ، لأن هذا أنكر حقهم فى الحرية ، اذ حرمهم ماديا وقانونيا وروحيا – من حريتهم فى العمل والتطور .

وكان العالم الاقطاعى المبنى على علاقات الملكية الثابتة والذى يمجد نظاما ربانيا قوامه الكنيسة والدولة ــ كان هذا العالم بمثابة سجن لطبقة التجار وأهل الفكر والفن الذين ينتمون اليهم ــ وكانت أهم احتياجات رجال المجتمع الجديد ــ التى لا يمكن انكـــارها ــ هى حريات التجـــارة والاستكشاف والبحث والاختراع والوصول الى فلسفة مناسبة • وكانوا على اســتعداد للمــوت فى ســـبيل هـــذه الحريـــات والـذود عنهـــا ــ شأنهم فى ذلك شأن سائر البشر ازاء حرياتهم الضرورية • فكانوا مستعدين للمخاطرة بحياتهم عبر البحار العالية ، أو فى المعارك الحربية ــ كما كانوا مستعدين ــ بوعى كامل ورعب مهول ، لجحيم العصور الوسطى ــ السنق أو الحرق ــ عقابا على ما يرتكبون من خطأ • وكان الكتاب البورجوازيون بفضل رؤيتهم « عالم ربح وسرور وقوة وشرف وسيطرة » كانوا ثوريين أيضا ، ومستعدين مثل فاوسطس Faustus أن يعانوا الأمرين فى محاولة تشـــكيل أدب جديد يناســب الوعى الثـــورى فى عصرهم ويدعمـــه •

وفى أواخر القرنين الســـادس عشر والسابع عشر ــ وهى الفترة الدقيقة فى التحول الثورى ــ كان الشعر فى المقدمة من حيث الاهتمام والانتاج • أما فى القرن الثامن عشر فقد حل النثر محله • وجاء هذا تمشيا مع روح المجتمع واحتياجاته المتغيرة •

وتميل أغلبيتنا ــ قبل امعان النظر فى الأمر ــ الى افتراض أن النثر أبسط وأقرب الى « الطبيعة » ولهذا فقد يكون أقدم من الشعر • والواقع أن علماء الانسان قد كشفوا لنا الآن أن الشعر يكاد بالتأكيد ان يكون أكثر بدائية ــ وأقدم تاريخيا من النثر • فلما كان الأدب القديم شفهيا غير مكتوب ، فمن الصعب الوصول الى حقائق كثيرة عنه ، ولئن بدأنا فى الوقت الحاضر فى التعمق فى المشكلات الشائقة لمنابع الأدب وأصوله فلن نفعل ذلك الا ببطء • وليست مثل هذه الدراسة أكاديمية بالمعنى الدقيق ــ بل الواقع أن المتزمتين يفضلون الانصراف عنها لأنها تواجههم بأسئلة غير مواتية (ولهذا فان المسألة كلها كثيرا ما تركن على الرفوف بحجة أننا لا نملك مادة موضوعية كافية) •

والأسئلة الأساســية التى يتضمنها البحث هى : ما هى أغراض الشعر والنثر ؟ وما هى الوظائف التى يؤديانها فى المجتمع البدائى ؟ ، ولماذا اذن ينشآن ؟ ومن الواضح أنه فى ضوء مثل هذه الأسئلة تظهر عدم جدوى أو صلاحية الكثير من « النظريات » الأساسية مثل افتراض أن

الأدب تعبير ذاتي وأنه يخلق البهجة ، وأن له علاقة بالحقائق الأبدية • ومن الواضح أن الأدب يعبر عن سريرة المؤلف (ولو أن المشكلة تصبح أقل بساطة اذا تذكرنا أنه لا يوجد فى الأدب البدائى « مؤلف » واحد) •

ومن الواضح أيضا أنه يبعث البهجة (والا لما أقبل أحد على قراءته) وواضح كذلك أن له علاقة بالحقائق الدائمة (والا لما أفدنا من هوميروس فى عصرنا الحاضر) • والأسئلة الهامة هى : لماذا ؟ وبأى وسيلة ؟ وكيف يعمل الأدب •

ويبدو مؤكدا بدرجة معقولة انه اذا كان أول ما ظهر من الشعر فى العصر البدائى متصلا بالطقوس والعمل — وعلى حد تعبير كريستوفر كودويل Christopher Caudwell « لغة الحديث الجماعى والوجدان العام »، فان النثر أو الحديث غير الموزون هو لغة الاقناع الفردى • وفى فترة لم يكن الانسان يمارس الكتابة بعد ، ينشأ الشعر قبل النثر ، ليس فقط لانه أسهل تذكرا وتداولا (وهذه نتيجة وليست سببا) ولكن لأنه يساعد الناس فى طقوسهم العامة الضرورية للتحكم فى الطبيعة والتغلب عليها بمقدرة جماعية • وهناك صلة وثيقة بين الشعر البدائى والسحر •

ويظهر النثر مؤخرا عندما يتغلب العلم تدريجيا على الشعوذة والسحر ، ويحل الحكم الواعى محل الوجدان الغريزى • والنثر استعمال لغوى أحدث من الشعر ، وأكثر صقلا منه ، لأن الأول يفترض نوعا من الحقيقة أكثر موضوعية وأحكاما ووعيا ، إذ لا يمكن للقصص وهى « صور لحياة البشر المتغيرة ، منظمة فى اطار الزمن » لا يمكن لها أن تنشأ الا عندما يكون للبشر وعى — ولو ناقص — بالتقدم الاجتماعى وبصراع الانسان المعقد واللانهائى مع الطبيعة • وهذه الصفة **الموضوعية** للنثر — صقاله لوجه من الحقيقة الظاهرية سبق ادراكه — ذات مغزى كبير ، اذ هى توضح مثلا : لماذا نجد ترجمة الرواية أكثر امكانا من ترجمة القصيدة • كما أنها توضح لماذا وجد — فى انجلترا فى القرن الثامن عشر — ميل خاص لكتابة النثر — ذلك أن الكتاب البورجوازيين فى هذه الفترة كانوا يعتبرون الأدب وسيلة للتعرف على المجتمع الحديث • وكان هدفهم الوحيد التوصل الى وسيلة للتعبير عن فضولهم — الواقعى والموضوعى — بالنسبة للانسان وعالمه ، وكان البحث عن هذه الوسيلة هو الذى جعل الكاتب فيلدنج Fielding يصف روايته **جوزيف أندروز** Joseph Andrews بأنها « ملحمة شعرية هزلية بالنثر » •

ولم تكن مهمتهم تكييف أنفسهم لموقف ثورى بقدر ما كانت غربلة حصيلة الثورة وفحصها . وكانوا يتصفون بالثورة فقط بمعنى أنهم شاركوا في نتائج الثورة ولأنهم كانوا أكثر حرية ، فقد كانوا أكثر واقعية من أسلافهم ــ ذلك لأن الثورة البورجوازية انطوت فى الواقع على زيادة فى حرية البشر .

ولا يجدر بنا أن نسترسل فى هذه المفاضلة بين النثر والشعر ــ فكلاهما متداخلان عمليا ، ويستعمل كل روائيى العصر الحديث اللغة شاعريا لدرجة يصبح بخسها من الخطورة بمكان . ومع ذلك فاننا نحسن صنعا اذا تذكرنا بعض المشكلات الأساسية التى يتضمنها هذا الموضوع . ويجدر التأكيد على نقطتين بالذات :

ففى المكانة الأولى أعتقد انه يحسن عند معالجة جانب من الأدب النثرى مثل الرواية الانجليزية ــ أن نفهم بوضوح أن النثر ليس مطلقا الأخت الدميمة للشعر ــ ولا هو المرادف المرتجل المبتذل ، الأسهل والأقل قيمة . كما أعتقد أنه يحسن أن ندرك أن تطور الكتابة بالنثر ليس جزءا دنيئا أو مملا من تاريخ الانسان ــ بل انه مرتبط ارتباطا وثيقا بكفاحه المستمر ــ الفنى المتنوع ، للتحكم فى العالم ، وتحويله ، حتى يصل الى فلسفة صالحة لاحتياجاته ، ولمجتمع مناسب لرغباته . ويجدر خاصة أن نتذكر أن النثر شكل متقدم ودقيق للتعبير البشرى ، شكل يفترض شعورا ذاتيا فياضا ، ورقة فى التحكم ، لم يصل اليها البشر الا بعد قرون لا حصر لها .

وأعتقد فى المكانة الثانية ــ أن مجرد هذه النظرة السطحية الى أصول الأدب تزودنا بالاجابة على السؤال « لماذا نشأت الرواية عندما فعلت ؟ ولماذا أخفق الأدب الروائى الاقطاعى فى الاستمرار فى ارضاء احتياجات رجال الثورة البورجوازية ونسائها ؟ » . .

والاجابة ــ الأساسية ــ هى ان البورجوازية اضطرت فى سبيل الحصول على حريتها من النظام الاقطاعى ، أن تنزع قناع القصص التخيلى عن وجه الاقطاع ــ فكما رأينا كان المجتمع الاقطاعى بالنسبة للرجل البورجوازى عامل كبت لا عامل ارضاء أو اشباع ، ولهذا فلم يشعر هذا الرجل بأى حافز للدفاع عن هذا المجتمع ، ولا بأى تعاطف مع أدب مخطط لتحبيذ قيمه واخفاء نواحى قصوره . وعلى العكس فان كل احتياجاته وغرائزه حفزته لفضح القيم والقداسات الاقطاعية وهدفها . ولم يجد ،

بعكس الطبقة الاقطاعية الحاكمة ، فى كشف الحقائق عن العالم تهديدا مباشرا لذاته ، ولهذا لم يكن ليخشى الواقعية مثلهم •

ولم يكن أوائل كتاب البورجوازية الثوريين ، مثل رابليه Rabelais يدركون بأى وسيلة أنهم بورجوازيون — ولا بأى مغزى سياسى أنهم ثوريون • فرابليه مثلا — متشبع تماما بعلم وتقاليد العصور الوسطى ، ولا يمكن لغير كتبه أن تجيد مثلها الكشف بوضـوح عن معالم فرنسا الاقطاعية • ومع ذلك فرابليه ضد الرومانسية والخيال كليا ، ويظهر هذا جليا فى تأكيده القوى لعظمة الحياة المادية ، وفى استهتاره الهائل ، وعمق قدرته الخلاقة وجرأتها ، وفى الواقعية المستترة وراء معظم خيالاته وصوره الوهمية ، وتبدد ضحكاته وحيويته الفياضة كل مظاهر الرياء والتصنع فى عالم الفروسية • ولا يمكن لأى صورة مثالية للمرأة الراقية المهذبة أن تصمد أمام فحش شخصية مثل بانيرج Panurge •

ولقد وسعت **جارجانتوا وبانتاجرويل** Gargantua and Panta Gruel أفق وامكانيات الأدب النثرى ، بفضل كل من نظرة رابليه للحياة (وهى مضمون الكتاب) ولغته (وهى قالبه) • وكالعادة دائما نجد الغالب والمضمون لا ينفصلان : فتحايل الكاتب اللغوى المرح ، والكشوف غير المعقولة ، وطاقة أسلوبه الخلاقة ، لا يمكن عزلها عما يقوله رابليه من حيث جموح خياله وابتهاجه بالعلم وثقته فى العقل البشرى ، واحترامه للانسان رغم كل سخافاته ، ورفضه كل خداع عن البشر •

ولأن كتاب رابليه نقل للانجليزية بواسطة مترجمين نابهين ، فهموا بالضبط ما كان يقول ، فقد أثرت اللغة الانجليزية أيضا بفضله ، كما أنه أعطى لكتاب النثر الانجليز (كما سنرى عند الاشـــارة الى ستيرن Sterne بالذات) شعورا بتنوع لغتهم وامكانياتها الواسعة • واستعمال رابليه لغة شاعرى الى حد كبير — وبتعبير آخر فانه يتخير الكلمات حسب قدرتها على اثارة الأفكار المترابطة — ثم ان اوزانه لا تنبع من محاولة تسجيل قيم الحديث الفعلية فحسب ، بل من محاولة استعمال وزن هذه القيم ودعمها بمغزى جديد •

وهكذا نجد فى رابليه دافعا ثوريا نحو الواقعية فى رجل ينتمى أولا للعصور الوسطى • ولكن عندما ظهر الجزء الأول من **دون كيشوت** Don Quixote — بعد ذلك بنصف قرن سنة ١٦٠٥ ، كان التمرد ضد مقاييس العصور الوسطى تمردا واعيا كل الوعى • وفى بعض الأحيان

تعتبر رواية سيرفانتيس Cervantes فى أساسها هزلا ساخرا • ولو صح هذا لاعتبرنا **ماكبث** مسرحية عن السحر • ولا شك فى أن الهجاء الساخر هو هدف سيرفانتيس فيها الى حد كبير : (سقوط وهلاك هذا الكوم الضخم من القصص التخيلية غير المحبوكة ، التى استحوذت بدرجة عريبة على عقول الجزء الأكبر من البشر ، رغم انها أثارت اشمئزاز كثيرين) ولكن سيرفانتيس لا يسخر من القصص التخيلى لذاته ، بل لأنه يمنع الكاتب من ذكر الحقيقة عن الحياة بمظاهرها المختلفة • والمبالغة فى تأكيد الجانب السلبى فى **دون كيشوت** تنزل بها الى مستوى رواية مثل **ضيعة الراحة الباردة** Cold Comfort Farm بينما الواقع أن عظمة عمل سيرفانتيس – الى جانب القيمة الجوهرية لقدرته الخلاقة هى أنه دعم من جديد تقاليد الملحمة الواقعية فى الأدب الروائى •

ومن شأن الخيال فى القصص التخيلى ان ينقل القارىء بعيدا ، حتى لا يحتاج لمواجهة الحياة – أما الخيال فى **دون كيشوت** فانه يشحذ شعور القارىء بالحياة ، ويجعله يندمج فى نقد القيم والاتجاهات ، كما يصوغ التجارب فى قالب يعمق مغزاها • وكان سيرفانتيس يعلم تمام العلم أن القضاء على القصص التخيلى ضرورى لتحرير العالم من أغلال الاقطاع ولهذا يختتم كتابه بهذه الكلمات :

« أما أنا فيجب أن أعتبر نفسى سعيدا ، لكونى أول من جعل هذه القصص الخرافية الحمقاء عن ترحال الفرسان – موضع بغض الجمهور ونفوره • ولا شك فى أنها قد بدأت فعلا فى الزوال وانها ستسقط وتندحر كليا وبغير رجعة • وسلاما » •

القسم الثانى

القرن الثامن عشر

١ ـ مقدمة

لقد أبدع كتاب القرن الثامن عشر الرواية · وكانوا أحيانا يتبعون التقليد المجازى للقصة الواعظة Moral fable ، وأحيانا يركزون على المنهج اللا أخلاقى للتقليد البيكارى Picaresque ، وحاول عظماؤهم مثل (ديفو) و (ريتشارد سون) و (فيلدنج) و (ستيرن) ـ أن يوفقوا بين التقليدين وأن يحققوا فى كتبهم كلا من الواقعية والمغزى وأن يوفقوا بين الحياة والنمط ـ ولو أنهم لم يفعلوا ذلك دائما عن وعى كامل ـ كما أنهم لم يوفقوا دائما فى محاولاتهم هذه ·

ولم ينفرد الكتاب الذين نعتبرهم اليوم روائيين بمعنى دقيق ـ وحدهم ببناء تقليد الرواية · ذلك أن دراسات كل من جريدة التاتلر The Tatler وجريدة السبكتيتور The Spectator ، وجدل الكتيبات ، وعادة كتابة المذكرات واليوميات ، ونمو الكتابة التاريخية ، واقبال الجمهور المتزايد على كتب الرحلات ـ كل هذه العوامل ساهمت مع عوامل أخرى أقل تخصصا فى انتاج الأدب الروائى · وواضح أن « **يوميات عام الوباء** » **Journal of the Plague Year** لديفو **وقصة حوض** **A tale of a Tub** لسويفت هى شبه روايات « ويوميات » بوزويل Boswell والسيرة الذاتية لجيبتون gibbon ليستا حتى شبه روايات ، الا أنه لا يمكن اغفالهما فى أى تاريخ مطول لنمو الأدب الروائى ·

٢ ـ القصة الواعظة

THE MORAL FABLE

كان كل بيت تقريبا ـ به فرد متعلم ـ فى انجلترا فى القرن الثامن عشر يملك نسخة من كتاب **تقدم الحاج** **The Pilgrim's Progress** ولئن بدت ليدى ويشفورت فى رواية **سنة المجتمع** **The Way of the World** ساخرة من بانيان ، الا أن سخريتها هذه فى حد ذاتها برهان على انتشار الكتاب حتى بين أفراد هذا القطاع الصغير الأنيق من مجتمع لندن ، الذى أطلق على نفسه « المجتمع » ٠

ان مصدر قوة القصة الرمزية وصلابتها فى كل من **تقدم الحاج** **ومستر بادمان** والصفة التى تجعلها جزءا من التقليد الروائى الانجليزى هى ما عرفناه من قبل بالواقعية ٠ (الاهتمام بمشكلات الحياة الواقعية ، غير التخيلية ، التى تقلق المرء العادى ـ رجلا أو امرأة ـ فى ذلك العصر) ٠ ولا تنبع الواقعية فقط من التفاصيل الدقيقة التى لا تدع مجالا للشك مثل (الجد الأكبر لمستر باى اندز) Mr By-ends الذى كان مجرد ملاح « ينظر فى جهة ويجدف فى الجهة الأخرى » ولكنها تنبع أيضا من التركيب المميز لنثر بانيان ذاته ، ذلك النثر الذى كثيرا ما اقتصر النقاد على وصفه بأنه « انجيلى » والواقع ان تأثير الانجيل عليه واضح ٠٠٠ ولكن المبالغة فى تأكيد دين بانيان للانجيل يمكن أن تؤدى بسهولة الى بخس دينه لحاسة سمعه :

مسيحى Christian : وماذا قالت له ؟

أمين Faithful : قلت ! أنا لم أعرف ماذا أقول فى بادىء الأمر ٠

وليست نغمة « قلت » هذه نغمة الانجيل ـ كما أنه لا يكفى أن نسند نعت « انجيلى » لهذا الحديث بين أمين وثرثار Talkative :

أمين : اذ ماذا أحق ، من شئون رب السماوات ، باستعمال اللسان والفم البشرى على الأرض ؟

ثرثار : أنا أحبك كثيرا لأن قولك ملىء بالايمان ، وأود أن أضيف : أى شىء يبعث البهجة ويجزل الربح مثل الحديث فى شئون الرب ؟ أى شىء امتع اذا كان المرء يستمتع بالحديث فى التاريخ أو فى خفايا الكون، أو اذا كان يحب أن يتحدث عن المعجزات والعجائب والعلاقات ، فأين عساه أن يجد هذه الأشياء مسجلة بمثل المتعة والعذوبة التى كتبت بها فى الكتاب المقدس ؟

أمين : هذا صحيح • ولكن يجب علينا أن نهدف الى الافادة من هذه الأمور فى حديثنا •

ثرثار : هذا ما قلته بالضبط ، فالحديث عن هذه الأمور مفيد جدا ، اذ بذلك يمكن للمرء أن يحصل المعرفة عن أمور كثيرة ، مثل غرور مظاهر الدنيا ، ومزايا شئون السماء ، (وهكذا عموما) ولكن بالذات ، يمكن للمرء أن يعرف ضرورة البعث الروحى ، وعدم كفاية أعمالنا ، وحاجتنا لعدالة المسيح ••• الخ • أضف الى ذلك أن المرء يمكنه أن يتعلم معنى التوبة والايمان والعبادة والعذاب وما شابه ذلك ، وبهذا أيضا يمكن للمرء أن يعرف وعود الانجيل العظيمة وقوة مواساته ، مما يبعث الارتياح فى نفسه • كذلك يمكن للمرء بهذا ان يدحض الآراء الزائفة وأن يدعم الصدق ويعلم الجاهل •

أمين : كل هذا صادق — وأنا سعيد بسماعه منك •

ثرثار : ومما يؤسف له أن افتقار الناس لهذه الحقائق هو الذى يجعل من يفهمون ضرورة الايمان ، والنعم الالهية للنفس البشرية فى سبيل الحياة الأبدية ، (يجعلهم) فئة قليلة بينما يعيش أغلبهم جهلة ، يتبعون أسس القانون ، الذى لا يمكن أن يهيىء للمرء مكانا فى « مملكة السماء » ! •

والذى يجعل هذا المشهد زاخرا بالحياة هو الطريقة التى يأسر بها بانيان لهجة الحديث العامية من حوله بدرجة يصبح ثرثار ليس مجرد تشخيص غامض ، ولا شخصية مبتذلة فى القصة الرمزية ، بل صورة صادقة لشخص من دم ولحم ، وجارا واقعيا • وهى فقرة عميقة ودقيقة الأداء ليس فقط لأن ثرثار شخصيته دقيقة فى أدائها ، ولا لأن ضحالة تفكيره يصعب ادراكها ، ولكن لأن الكاتب يكشف لنا عن الطبيعة المميزة لهذه الضحالة بأقل قدر من الكلمات وبدون أى تعليق خارجى • فلا يمكن لكاتب آخر أن يصور ، بمثل هذه الفاعلية والوضوح ، الفارق — على سبيل المثال — بين نظرة ثرثار للربح ونظرة أمين له ، أو طبيعة اهتمام

الأول « بالتاريخ أو خفايا الكون » . وحتى القافية التقريبية المرتجلة لها دورها الفعال في هذا المجال .

ولا شك أن « **تقدم الحاج** » قصة مجازية allegory . وهناك مغزى لتسمية بانيان نفسه لها حلما . وهي تمثيل مجازي لكفاح الفرد المسيحي في سبيل الخلاص من الخطيئة . فهو ينصرف عن الحياة (بما فيها زوجته التعسة واسرته) سعيا وراء الموت . ولكن الرغبة في الموت في « **تقدم الحاج** » تختلف كثيرا عنهـا في الأدب الذي جاء بعدها : فليس غرض « مسيحي » أن يموت في منتصف الليل بدون آلام — بل ان تقدمه — على العكس — تقدم كفاح وصراع مستمرين — وكلمات « الحياة — الحياة — الحياة الأبدية » لا تفارق شفتيه .

والحقيقة أن هذه المطابقة بين الحياة والموت تكشف عن مشكلات ، لا حل لها ، في بانيان — كما تكشف عن أطراف غير محكمة في النمط — فزوجة مسيحي ، في الجزء الأول ، وأطفاله في الجزء الثاني ، وصورة كل من « السيد ذو القلب الكبير » Mr great heart و « السيد الشجاع » Mr Valiant وهما يعزفان بسرور نغمات العود والصنج بينما الأطفـال يبكون ، صورة منفرة وغير مناسبة . ولكن النقطة الأساسية هي أنه بالرغم من أن بانيان لا يستطيع أن يتحاشى النتائج المترتبة على صورة للعالم تعتبر الموت أهم من الحياة ، والخلاص من الخطيئة أمرا يهم الفرد كوحدة منعزلة — بالرغم من هذه الفلسفة التي تنكر الحياة أساسا ، فان بانيان ينجح في بث عبير الحياة في قصته . ولقد عبر عن ذلك السيد جاك ليندسي Mr. Jack Lindsay بقوله :

« الانطباع الذي تورده القصة المجازية مضاد تماما لما تعلنه حرفيا ، فأشباح الخير والشر تصبح ذاتها العالم الحقيقي . وعندما يواجهها الحاج يعيش نفس الحياة التي عرفها بانيان في مكان وزمان محددين . ونمط تجاربه : كبوته ثم نهوضه ، الفقد والعثور ، المقاومة والتغلب ، البأس والفرج ، عويل الوديان المظلمة ، وغناء الأماكن المزهرة — هذه كلها تشكل نمط حياة بانيان المضنية . فهناك خلان وأعداء ، قلوب قوية وجبناء ، رجال يهتمون بالصداقة لذاتها وآخرون يتصفون بالخوف والجبن ، وهؤلاء جميعا هم رجال إنجلترا المعاصرة حينئذ . والمدينة الالهية هي حلم انجلترا كلها — والعالم كله — متحدين بالزمالة » (١) .

ويخيل لي أن مستر ليندسي ليس على حق عندما يطابق بمنتهى السهولة بين مدينة « بانيان السماوية » وما يهدف اليه الرجل الحديث من

زمالة • فقد كان بانيان يؤمن بالحياة بعد الموت ، وليس هناك ما يبرر التلميح بأنه ان أتيح له علم أفضل ، لآمن بشىء آخر • والمهم هو أن نوع ايمان بانيان بالحياة بعد الموت ، ومظاهر التوتر الفعلى فى كفاحه الأخلاقى (كما يوضحها مستر ليندسى جيدا) تزود جميعها أسلوبه النثرى بقوته وحيويته العامية • وهذه الصفات تساعد كثيرا فى استبعاد صفة الأسطورة نفسها كأسطورة انهزامية لا انسانية ، والقدرة على تحويل الأسطورة بهذه الطريقة الى شىء ايجابى وحيوى يأتى من مشاركة بانيان ، العميقة المنظمة ، ليس فقط فى أساطير الشعب الدينية فى عصره — وقد جعلها جديدة — هذا السباك المنشق السجين — بل (مشاركته) أيضا فى المشكلات الفعلية التى عانت منها انجلترا فى القرن السابع عشر •

ولكون « **تقدم الحاج** » عامية ومجازية allegorical and colloquial فى نفس الوقت : فهى حلقة الاتصال بين مجازية العصور الوسطى والقصة الواعظة فى القرن الثامن عشر • وقد لا تكون لأخلاقيات بانيان الصارمة غير المتكلفة المشتقة من حركة المتطهرين Puritans ، وقد لا تكون لها علاقة واضحة بهجاء سويفت الدنيوى اللاذع — ولكن « **تقدم الحاج** » و « **رحلات جاليفر** » تنتمى فى الأساس لنوع واحد من الأدب الروائى •

وينبع الفرق بين لهجة كل منهما — الى حد كبير — من الفوارق بين بيئات مؤلفيهما: فبينما تزخر كل صفحة من كتاب بانيان بصعوبات ومواقف « الرجل الضعيف » المتواضع رغم استقلاله — (الرحالة الأمين ، المستقيم اليائس خلقيا) فان لهجة جاليفر هى بلا شك لهجة عضو الطبقة الحاكمة ، المتناهى الحس والذكاء ، والذى يعتمد (رغم قلة « تهذيبه ») على كل مظاهر التكلف والصقل فى مجتمع لا يجد نفسه غريبا فيه ••• وترجع مقدرة سويفت على التأثير على المجتمع الى انتمائه ذاته لهذا المجتمع • ويصدق هذا أيضا على قصوره فى ايراد نصائح قيمة • فعلى العكس عند بانيان ، لا يحدث سويفت جمهورا يحتاج حاجة ماسة لمعرفة كيفية مواجهة أعبائه المضنية الساحقة — ولهذا فالحيل التى يستعملها لبهر القراء مختلفة كليا عن تلك التى يستعملها بانيان ، رغم انها ليست أقل اثارة منها • وأول أهداف « سويفت » أن يوعز للقراء بأن عالمهم مخالف تماما لفكرتهم عنه — ليس أكثر شرا بل أسوأ حالا — ولهذا فموضوع سويفت ليس بحث روح المتطهرين عن التخلص من الخطيئة ، بل هو انجلترا فى عصر الملكة آن — وسلاحه فى هذا السبيل هو سخطه لامتهان كرامة البشر •

وهذا نفســـه هو ســـلاح فيلدنج فى روايتـــه **جوناثان وايلد** Jonathan Wild التى يشار اليها أحيانا **بالبيكاريه** Picaresque novel لمجرد أن الشخصية الرئيسية فيها بالصدفة وغد ــ ولكنها فى الواقع « قصـــة واعظة » • فليس هناك أدنى شك فى أن غرض فيلدنج أخلاقى ، ولا فى أن النمط الذى يشكل الكتاب نمط أخلاقى ــ وتجوز الشكوى بأن هذا النمط يلح ويلفت النظر أكثر من اللازم ــ ولا يمكن وصف القصـــة بالارتجال ــ الذى وجدناه من عناصر التقليد البيكارى ــ اذ أنها مخططة ومحكمة بمنتهى التأنى (*) •

والفكرة الرئيســية فى **جوناثان وايلد** هى التناقض بين العظمـة والطيبة : « لا يمكن لشيئين أن يكونا أكثر تناقضا ، فالعظمة تنطوى على الحاق كل ضروب الأذى بالبشر ، بينما الطيبة تنطوى على درئها جميعها عنهم » •

وهذا التناقض المجرد هو الذى يشكل الرواية بأسرها ، ويعطيها طابعها المميز • واذا لم يدرك القارىء بسرعة نوع الكتاب الذى يتعامل معه فان رد فعله له يتعرض لأن يكون جانبيا ، ونقده له تافها ولا صلة له بالموضوع • وليست **جوناثان وايلد** دراسة نفسانية ، ولا هى فضح للاجرام وتعريض به (**) ، فالأشخاص جميعهم وثيقو الصلة بنمط الكتاب الأساسى ، وقد سبقت الاشارة لما فيه من تناقض • وليس مركز اهتمام فيلدنج وايلد نفسه فحسب ، وايلد المجرم الأكبر الذى يعيش على استغلال مجرمين آخرين ــ ولكن وايلد كرمز يمثل فئة معينة • والبطلان الرئيسيان فى المعسكرين المتصارعين ــ العظيم والطيب ــ هما وايلد وهارتفرى ، (بائع الجواهر البرىء) • ولكن الرواية ليست عن وايلد وهارتفرى ،

(★) لا أظن أن تأسيس جوناثان وايلد على شخصية حقيقية (مجرم شنق ١٧٢٥) • وعلى أحداث واقعية ، يؤثر على موقفنا منها كأدب روائى ، وأكثر مما يؤثر فينا علمنا بأن أغلب روايات هنرى جيمز مستوحاة من حكايات حقيقية •

(★★) قد يكون مفيدا أن نقارنها بتمثيليات برنارد شو الأولى (مثل **منازل الأرامل** **ووظيفة مسز وارين**) أو بتمثيلية شابلن : مسيو فردو : اذ أن شخصيتى مسز وارين ومسيو فردو لا تريان كحالات « فردية » بل كرموز وشركاء فى موقف اجتماعى متعفن من جذوره • والهدف هنا ــ على غير المعتاد فى الأدب الواعى اجتماعيا ــ ليس اجتذاب عطفنا بالتعريض بالافعال الشنيعة التى يرتكبها مجتمع منحرف فى حق أفراد الشعب • فالمطلوب منا كقراء أن نفكر لا أن نعطف والذى يجب أن يسترعى انتباهنا هنا هو مغزى وظيفة مسز وارين وليس محرد وجودها • وليس فيلدنج ثوريا واعيا مثل شو أو شابلن (بل انه فى الواقع منسجم تماما مع مجتمعه ولا يشعر بأى حافز لنقده أو الخروج عليه ولكن منهجه مشابه لمنهجيهما •

بل عن مجتمع القرن الثامن عشر . والعظماء هم الناجحون فى هذا المجتمع ، وليسوا فقط أمثال وايلد ، بل هم أساسا أمثال روبرت وولبول ورجال السياسة والحكام والمستغلين ، والطيبون ليسوا فقط ، أمثال هارتفرى ، بل كل من يفضلون القيم الانسانية والقلبية على مثل هذا النجاح .

واذا كان الغرض الاخلاقى المعمم لكتاب مثل **جوناثان وايلد** أساسيا فيه الى هذه الدرجة ، فهل يستوجب ذلك أن نحكم عليه قياسا على مدى صدق موعظته المعممة ؟ والجواب بطبيعة الحال « لا » . فمقياس القصة الواعظة ليس مقدار واقعيتها ، بل قدرتها على الاقناع . وواضح أنها لن تقنع الا اذا كانت صادقة (وهكذا لا يمكننا استبعاد عامل الحقيقة بحجة عدم اتصالها بالموضوع) ولكن يجدر بنا أن نكون فى منتهى الحيطة فى حالة القصة الواعظة بحيث لا نخلط بين الغرض والتنفيذ . ونظرا لأن المرء ، عندما يحلل كتابا مثل **جوناثان وايلد** لابد أن يتعامل مع مبادىء أخلاقية عامة ، فانه يميل للحكم على المبادىء بدلا من الحكم على الرواية نفسها .

ويوضح فيلدنج طبيعة هدفه فى **جوناثان وايلد** بجلاء تام ، وليس من طبيعة منهجه ان يتركنا فى حيرة أو شك من مغزى روايته . فعندما يؤمل قاطع الطريق « باجشوط » ، ببراءة ، فى الحصول على نصيبه ، مناصفة ، من الغنيمة التى حققها بجهوده (وكان دور « وايلد » فيها مقصورا على اشارته الى المسافر الذى يستحق أن ينشل) نجد وايلد يعلق فلسفيا على العلاقة بين الحكام والمحكومين هكذا :

« يقال عنا بحق — نحن المنتمين للطبقة العليا — أننا نولد فقط لنلتهم خيرات الأرض — ويحق أيضا القول بأن أبناء الطبقة الدنيا يولدون فقط لينتجوا هذه الخيرات لنا . ألا يتوقف كسب المعركة على جهد ومخاطرة الجندى العادى ، بينما يحظى بشرف النصر وغنائمه القائد الذى وضع الخطة ؟ ألا يبنى البيت بجهد النجار والبناء ، ليدر الربح على المهندس ، وليفيد الساكن هذا الذى لم يكن ليستطيع وضع طوبة فوق أخرى؟ ألا يجهز القماش والحرير بابهى صورهما أولئك الذين يكتفون مضطرين ، بأردأ الأنواع ، بينما يحظى آخرون بالربح والمتعة المستمدة من أعمالهم ؟ » (٣) .

وهذا الاهتمام الأخلاقى المعمم نفسه هو الذى يقوم ويدعم بعض لمسات الوصف الهجائى فى الكتاب ، ولولاه لبدت ساذجة مملة . فمثلا

موقف النشل الذى أشرنا اليه قبلا ، عندما ينسل ـ بايعاز وايلد ـ مال الكونت الذى كسبه بالغش فى القمار ، يعلق فيلدنج عليه بقوله : « واضطر الكونت أن يسلم للقوة الغاشمة ما كان قد كسبه فى اللعب ، بمنتهى الرقة والأدب » .

والهجاء الذى ينبع من هذه العبارة لا يقتصر على هذا الموقف بالذات ، فليس المقصود فقط أن الكونت تملكه الرعب بدرجة أن باجشوط لم يشعر بحاجة لاستعمال القوة معه ، ولا أنه كان يغش فى القمار ـ بل ان فيلدنج يلفت نظرنا أولا الى عدم صلاحية كلمات « قوة » ، « ورقة » لما أصبحت تطلق عليه بالفعل فى القرن الثامن عشر ـ ثم انه لا يستهدف نقد الكونت وحده . بل كل الفئة « المهذبة » ظاهريا وتقاليدها .

ويشمل هجاء **جوناثان وايلد** كل نواحى المجتمع البورجوازى تقريبا . فالحزبان السياسيان « الهويجز Whigs ، والتوريز Tories » والنظام الحزبى نفسه ، وفساد الدواوين ، تنتقل جميعها الى سجن « نيوجيت Newgate » وفى هذا العالم الغريب ، عالم المجرمين الواعين والمديونين البؤساء ـ يتجلى كل شىء بوضوح تام ، فتجرى معركة انتخابية فى السجن بين حزبين من الأوغاد ، ويستعمل كل منهما نفس التعبير « حريات نيوجيت » ثم يعلق فيلدنج بقوله أن هذا التعبير « باللغة العامية يعنى السرقة والنهب » .

وتستمد رواية **جوناثان وايلد** قوتها من نظرة فيلدنج الاجتماعية ، التى تبعث الحياة فى فقرات الكتاب العظيمة . فالأحاديث بين وايلد ورفاقه ، ومناظر سجن نيوجيت ، والرحلة الختامية ، الفظيعة والمنفرة ، الى المشنقة ـ هذا كله هو الذى يستحوذ على خيالنا . وتنطوى كثير من فقرات الوصف (كتلك التى تخص مس تيشى سناب Miss Tishy Snap) على واقعية قاسية ، لا يفوقها ما نجده حتى عند سويفت . اذ نجد فيها أكثر من حرص دقيق وتصميم على ذكر كل ما هو مريع والتنديد به . وعندما يشير فيلدنج الى تيشى على أنها « تجلب العار للجنس البشرى » ، يتضح لنا ما يتضمنه هذا الكتاب الغريب من قدر كبير من المشاعر الانسانية والمرارة معا . فليس فيلدنج مجردا من القيم الايجابية . اذ لا يمكن جلب العار للجنس البشرى ما لم يكن هناك شرف ، وصور النساء فى **جوناثان وايلد** ـ إما مسز هارتفرى ـ التى نجدها دائما تحت رحمة الرجال حتى لتصبح حياتها صراعا واحدا متصلا وطويلا للحفاظ على الفضيلة ـ واما الأخوات سناب ـ اللاتى يوشكن أن ينحدرن كليا الى

الحضيض بفعل العالم الذى يعشن فيه ـ هذه الصور تلقى ضوءا غير خافت على كل شخصيات يامبلا ومول ومثيلاتهن فى روايات القرن الثامن عشر ٠

ولكن بالرغم من كل ما لرواية **جوناثان وايلد** من قوة وعمق رؤية غير عادى ، فلا يمكن اعتبارها رواية عظيمة تماما ـ وترجع نواحى ضعفها وقوتها ، فى نفس الوقت ، الى نظرة فيلدنج الاجتماعية ٠ وهناك على ما أعتقد ـ ثلاث نواحى ضعف كبرى فى الكتــاب وهى ٠ هارتفرى ، والالحاح الزائد عن الحد على التناقض الذى يثير التهكم بين العظمــاء والطيبين ، وتساهلات معينة فى سلسلة الأحداث ـ تكشف قصورا فى موقف فيلدنج الأخلاقى ٠

فضعف هارتفرى هام لأنه أساسى فى نمط الرواية ، اذ هو الممثل الرئيسى للطيبين فيها ٠ ولكن هارتفرى لايحيا بحق فى الرواية الا مرة واحدة ـ وذلك فى المناجاة المؤثرة ـ رغم سخريتها (الكتاب الثالث ـ الفصل الثــانى) وهى تطــوير القرن الثامن عشر للمناجــاة « أن أكــون أو لا أكون ٠٠٠) (أ) ٠ وحتى فى هذا الموقف ينجلى ضعفه كشخصية رمزية فى ضعف تأكيده الايجابى الذى يأتى فى النهاية :

« انى أعد بأن أفعل كل ما فى وسعى لوضع أسس سعادة أطفالى ، وذلك بأن أمتنع بكل حرص عن تربيتهم فى مكانة تفوق قدرتهم المالية وأن أعتمد فى هذا السبيل ، على هذا الكيان الذى يرتفع حتما كل من يؤمن به ويثق فيه عن أحزان الدنيا » ٠

ونظرا لأن حيوية الشخوص فى قصة مثل **جوناثان وايلد** تعتمد كليا على دورهم فى النمط الأخلاقى ، فمن المتعذر الفصل بين ما يرمز اليه وايلد أو هارتفرى من قيم وبين ماهية كل منهما بالفعل ٠ ذلك أن وايلد والأوغاد شخصــوص مفعمــون بالحيــاة (ليس بالمعنى الذى يقصــده فورســتر Förster فى تعبير « أشخاص متكاملون » ولكن مع ذلك أحياء كما يجب أن يكونوا) لأن كل ما يرمزون اليه يتحقق بالكامل ٠

وليس هارتفرى مفعما بالحيــاة لأن فيلدنج يلغى مقوماته كعامل أخلاقى ، ومع ذلك يكلفه فى نفس الوقت بتحمل أعباء القيم الإيجابية للقصة ٠ ولهذا فان اذعان هارتفرى (فى العبارة التى أوردها قبلا) فى قبول حتمية المجتمع الطبقى (الذى يحلله فيلدنج بالتفصيل وبدقة متناهية بواسـطة وايلد) وبديهيــات الديانة التقليدية ، هو بالضبط

---

(١) فقرة شهيرة مقتبسة من مسرحية هاملت لشكسبير (المترجم)

ما يجعله غير صالح لبطولة الرواية ، أخلاقيا وبالتالى جماليا . وعندما يصرح لنا هارتفرى بقوله « ان ما ننسده فى هذه الحيـاة هو الغرور » ننقبض قلوبنا ويضعف تدفق الكتاب الحيوى ، ولا يحدث ذلك لأن الفلسفة التى يعبر عنها سليمة أو غير سليمة نظريا ، ولكن لأننا نعلم علم اليقين أن هارتفرى لا يبحث عن الغرور بل عن زواج سعيد وحياة ميسرة .

واذا كانت فكرة شخصية هارتفرى تنطوى جوهريا على الانهزامية التى تجعله بطلا غير مناسب ــ فان نفس هذه الانهزامية تظهر أيضـا فى أسلوب فيلدنج النثرى . فبعد الصفحات الأولى يصبح التهكم ملحا أكثر من اللازم ــ ويصل تكرار التناقض بين العظمة والطيبة بعد قليل ــ الى حد الملل والكآبة ، حتى لتساورنا هذه الأسئلة : « ألا يبالغ فيلدنج أكثر من اللازم فى الاعتراض ؟ أليس اصراره ــ كلاعب الملكة ــ دليلا على الشك ؟ والتكرار بهذه الطريقة يتم لا عن ثقة تامة ، بل عن شك كامن ــ ومشكلة لم يتيسر تحقيقها كاملة ، وعن شىء أجوف فى مكان ما .

واذا حاولنـا الكشف عن ضعف **جوناثان وايلد** فسيقودنا البحث دائما الى نفس التشخيص ــ ففى الفصل الأخير من الكتاب الأول نجد تعريفا من أكمل وأغنى ما ذكر فيلدنج عن العظماء . « يجدر بنـا أولا اعتبـار البشر منقسـمين الى فئتين عظيمتين : أولئك الذين يستعملون أيديهم وأولئك الذين يستعملون أيدى غيرهم ... الخ » . ولكن ينشأ من هذا الوضوح والحيوية التباس لا يتبدد ــ ذلك هو موقف فيلدنج ازاء الطبقة « الوسطى » وخاصة طبقة « المهنيين » ، ونلاحظ من جديد ، ميلا (وهذا هو الأثر الوحيد للعاطفية فى موقف فيلدنج تجاه وايلد) لمعاملة وغد الرواية كالد أعداء فيلدنج نفسه ، ويكون لهذا أثره فى عدم وضوح النمط ــ ففى حالة اعتبار وايلد ضحية لخدعة تتضاءل قوته كرمز نموذجى . وأخيرا يوجد فى الرواية قصور منتقد فى انهـاء سلسلة الأحداث ، اذ يتكرر هنا الالتجاء لعامل الصدفة Deus ex machina « القاضى الطيب » الذى يكفل سيادة الحق بدون هوادة (وهو بالصدفة الذى يدير المدينة المثالية التى تجدها مسز هارتفرى فى افريقيا) .

وواضح أن القاضى الطيب هو الذى ينقذ هارتفرى ويقضى على وايلد ، (ولهذا غالبا بعض الصلة بأن فيلدنج نفسه كان قاضيا) . ثم انه فوق الأحزان والطبقات ، ولهذا فهو غريب فى عالم الرواية ــ عالم « الفئتين العظيمتين » ولذلك يصبح سببا فى ضعف الكتاب ، وطمس ما ينطوى عليه من نواحى القوة والرعب . ذلك أن المرعب فى عالم **جوناثان وايلد** كما سبق لفيلدنج أن اقنعنا ، هو أن وايلد وأمثاله لا ينتهون دائما عند

المشبعة وأن هارنغرى وأمثاله - بقصورهم فى التسلح ضد عيوب مجتمعهم ، قد يكونون أنفسهم منحرفين • ويتحاشى فيلدنج النظر الى هذا الرعب الأخير ، ويغرينا بمنظر القاضى الطيب وهو يمارس عدالته المطلقة بدون تحيز • والواقع أن وجود القاضى بالذات هو السبب فى بقاء الشخوص الطيبين فى الرواية ، سلبيين وجامدين ، وفى عدم انحرافهم أو تحولهم بفعل مشاركتهم فى عالم **جوناثان وايلد** • ذلك أنهم ان فسدوا أو انحرفوا لما استطاع القاضى انقاذهم ، وان **تحولوا أو** تمردوا لما احتاج لانقاذهم •

والضعف الأساسى فى رواية **جوناثان وايلد** ، الذى تساهم فيه النقاط المختلفة التى ذكرتها ، هو أنه ما من أحد من « الطيبين » يكافح فعلا لتدعيم القيم الانسانية (كما يفعل توم جونز مثلا) • وهذا هو السبب فى أن الأوغاد وحدهم يستحوذون على الحياة فى الكتاب بقدر ما يبلغ من نجاح • وهذا الضعف ليس ضعفا جماليا يمكن تجريده أو تلخيصه • ولكنه ضعف ناشيء مباشرة من نواحى القصور فى نظرة فيلدنج الاجتماعية •

وبعد • فقد أسهبت ببعض التفصيل فى هذا التحليل لرواية **جوناثان وايلد** لأنها مثال نموذجى للقصة الواعظة ، ليست هناك وسيلة أخرى للاشارة لطبيعة الدراسة التى توضح هذا النوع من الكتب • ذلك أننا اذا واجهنا رواية **جوناثان وايلد** أو أى رواية لها بناء أخلاقى جاد ، بالفكرة المسبقة أن أهم ما فى الرواية هو « الشخوص » (بالمعنى الذى نجده عند ديكنز Dickens أو « القصة » (كالتى يجيد ستيفنسون حبكها) أو « الجو المميز » (كالذى نجده عند هاردى) أو « بناء الحبكة » (كما نجد عند ويلكى كولنز) لقللنا من شأن كتاب فيلدنج الرائع • وليس معنى ذلك أن « الشخوص » ••• الخ ليس لها أهمية ، ولكن المقصود أن هذه التعبيرات لا يمكن مناقشتها الا على أساس صلتها باللب والهدف فى كل كتاب بالذات •

ولا ينتهى تقليد القصة الواعظة فى القرن الثامن عشر عند **جوناثان وايلد** - فهناك مثلا (توماس دىى Thomas Day فى روايته **ساندفورد وميرتون** وجودوين Godwin وكتاب أقل ثورية فى الحقبتين الأخيرتين من القرن الثامن عشر) ومسز انتشبالد Inchbald (وروايتها **الطبيعة والفن** Nature and Art مثل مشجع لهذا الصنف) **وماريا** ادجويرث Maria Edgeworth ، وهانامور - كل هؤلاء ساهموا فى هذا التقليد - ولقد استمر هذا الشكل القصصى - ليس فقط خلال القرن

الثامن عشر بل عبر القرن العشرين ــ فروايات ريكس وارنر Rex Warner مثال واضــــح وروايات جراهــام جرين Graham Greene مثال أقل وضوحا ٠

وهنا لا يسعنا الا أن نسأل « عند أى نقطة تتحول « القصة الواعظة » الى شيء آخر ؟ » وذلك أن كل رواية تنطوى على نمط أخلاقى أساسى ٠ (وبتعبير آخر كل رواية جيدة) تمت للقصة الواعظة بصلة ٠ ومع ذلك فان تعبير « قصــة واعظة » يبدو غير مناسب لروايات ريتشــارد سون Richardson أو حين أوستن أو جورج اليوت ٠ ومن الصــــعب تحديد النقطة التى يصبح عندها التعبير غير مناسب ٠ وربما يمكن القول أنه بمجرد أن تكف الرواية عن كونها تصويرا ، وبمجرد أن تصبح تعبيرا قائما بذاته عن شيء من الحياة ، وبمجرد أن نصل فيها الى اكتشافات لا تصلح الألفاظ التى بدأنا بها ، للتعبير عنها ــ حينئذ نكف عن الشعور بأن لفظ « قصة واعظة » نعت مناسب لها ٠

ولقد قال مســتر هنرى ريــد عن رواية لمستر جراهــام جرين : « يبدو أن قوة اعتقاداته المبدئية لا تدع له فرصة لاكتشاف جديد أثناء كتــابة الرواية ، ونتيجة لذلك فان القــارىء هو الآخــر لا يكتشف شــيئا » (٦) ٠ وليست مهمتى هنا مناقشة عدالة هــذا التقييم لعمل مستر جرين ، ولكنى على أى حال أفضــــل كلمة « طبيعة » على كلمة « قوة » ، (فليست قوة فلسفة المرء ، بل طبيعة هذه الفلسفة ، التى تجعله محدودا أو ضيقا) ، ولكنى أعتقد أن مستر ريد يقرر هنا حقيقة قيمة ، حقيقة ذات صلة بطبيعة « القصة الواعظة » ٠

ومن الأمثلة الطريفة ، من روايات القرن الثامن عشر ، التى ينطبق عليها أساسا تعبير « قصة واعظة » ولو أنها تغدو فى النهاية مختلفة بعض الشيء عنهــا روايــة **كالب وليــامز** **Caleb williams** للكاتب جودوين ، التى نشرت سنة ١٧٠٤ واعتبرت على مدى حقبتين ــ أروع روايات هذه الفترة ٠

وتبدو طبيعة اهتمام جودوين الأخلاقى بجلاء فى الكتاب من أوله لآخره (وكان فى نظره كحبة (دواء) محلية تحوى آراء عن العــدالة السياسية) ٠ وقد ضمنها فى الشعار المكتوب على صفحة الغلاف :

« خلال الأدغال يعرف الأسد بنى جنســه
ويحجم النمر عن افتراس صــغار النمــور
والانسان وحده عدو الانسان » ٠

ولقد ترك لنا جودوين بيانا شيقا عن تأليف رواية **كالب وليامز** :

« كونت فكرة كتاب مغامرات خيالية يتميز ، بطريقة ما ، باهتمام قوى جدا . وتنفيذا لتلك الفكرة ألفت أولا ، المجلد الثالث لقصتى ، ثم الثانى ، وأخيرا الأول . وركزت اهتمامى على سلسلة من مغامرات الهرب والمطاردة ، وكان الهارب فى هلع مستمر من أن تصيبه أفظع الملمات ، يضع ضحيته فى حالة دائمة من الذعر المريع — وكانت هذه خطتى فى المجلد الثالث .

« وبعد ذلك كان على أن أؤلف موقفا تمثيليا مؤثرا ، يتناسب مع ما يشعر به المطارد من دافع لبعث الذعر والقلق فى نفس الضحية ... واعتقدت أن ذلك يمكن تحقيقه على أحسن وجه بجريمة قتل سرية ، يقبل على التحقيق فيها الضحية البرىء ، بدافع غريزة حب الاستطلاع القوية . وبذلك يكون للقاتل دافع كاف لمضايقة المكتشف التعيس ... وابقائه دائما تحت رحمته . وكون هذا ملخص المجلد الثانى .

« وبقى على بعد ذلك أن أختلق موضوع المجلد الأول . وكان من الضرورى لتبرير الحوادث المخيفة فى المجلد الثالث أن أزود المطارد بكل مزايا حسن الطالع ، وبعزيمة ثابتة لا تقهر ، ولا تتزعزع ، وبقدرات عقلية خارقة . كما أن غرضى لم يكن ليتحقق ، ان لم أبين أنه ، فى بادىء الأمر ، كان على قدر كبير من الاستعدادات الطيبة والصفات الفاضلة ، حتى يمكن الحكم على جريمة القتل الأولى فى حياته كأمر يدعو للأسف العميق ، وحتى تعتبر الى حد ما ، ناشئة من فضائله ذاتها ... » (٧) .

وبعد هذا الوصف (الذى يلقى بالصدفة ضوءا طريفا على الأسس الاجتماعية لرواية المطاردة التى كان مستر جرين Mr Green من دعاتها) لا يكون غريبا علينا أن نجد الجزء الأول بالذات من **كالب وليامز** جافا غير مشوق . واهتمامنا بها اليوم اهتمام تاريخى بحت . والمشكلة هى أن جودوين يعرف بجلاء كل الاجابات قبل أن يبدأ الكتابة ، حتى أنه لم يترك لنفسه على حد تعبير مستر ريد « فرصة اكتشاف جديد » . ولكننا عندما نقترب من نهاية الكتاب نجد تحولا : اذ أن فوكلاند — وغد الرواية — القاتل ومالك الأرض الارستوقراطى الذى يتكون (على طريقة جودوين تماما) من تحامل طبقته ، والذى استعمل كل سطوته الاجتماعية وكل أجهزة الدولة تقريبا ، فى تعقب ومطاردة كالب ويليامز البرىء ، الذى يعرف سره ، يتحول (فوكلاند) بالتدريج ، وبدرجة تكاد تكون غير

ملحوظة ، من دور وغد الرواية الى بطلها · حتى اذا ما انتصر كالب فى النهاية ومات فوكالاند ، يخامر وبلیامز البائس شعور داخلى بأن رجلا أفضل منه قد هلك ·

وفكرة الجاذبية المميتة لاوغد فوكلاند (وهى جاذبية غنية بالمعنى لأى دارس للحركة الرومانتيكية) هى عنصر القصة الذى لم يلتفت اليه حتى جودوين رغم تدقيقه البالغ فى التخطيط والتفاصيل · وهى فى الواقع العنصر الذى يمد الكتاب بما له من حيوية ، كما أنهـــا عنصر الاكتشاف فيه ــ اذا قارنا بين وصف جودوين للرواية وما انتهت اليه فعلا · ورغم كونها مشوقة فليست اكتشافا قيما للغاية ، بل على العكس فان ما تجلبه للكتاب من حيوية لا يعدو أن يكون نوعا من الهستريا ، شىء لا تحكم فيه ، غير محقق وعصبى ·

والجاذبية التى يؤثر بها فوكلاند على كالب (وجودوين) جاذبية مميتة حقا ، وهى جاذبية نظام متدهور لقوم يودون لو استطاعوا التحرر منه عقليا ، ولكنهم عاجزون عن التحرر منه عاطفيا · ونظرا لأن جودوين لا يفهم طبيعة هذه المشكلة فانه يعجز عن تحويلهـا الى فن · ذلك أنه **يشعر** بالمشكلة ولكنه لا يتحكم فيها · ولشعوره بها يحدث فى كتابه شىء عجيب يتسبب فى سرعة نبضنا ، ولعدم تحكمه فيه يصبح تصويره لها هستيريا فقط ، وبدون مغزى فنى · ولكن بمجرد ظهور « الاكتشاف » الجديد فى الرواية ــ اكتشاف أن علاقة فوكلاند ــ ويلبامز أمر حيوى ، معقد ، ذو أوجه عدة وعاطفى ، تفقد رواية **كالب ويليامز** مقوماتها « كقصة واعظة » ·

٣ ـ ديفو والتقليد البيكارى

كان القالب ـ وغياب القالب ـ فى القصص البيكاريه Picaresque الأولى متمسيا ـ كما رأينا ، مع وعى الشعب الذى كانت هذه القصص تصور حياته ـ فهى أدب طريدى نظام الاقطاع ـ من رجال ونساء ليس لهم مكان مرض فى المجتمع الاقطاعى ـ وصفاتهم الممزة هى السوع وحب المغامرة واللون وعدم الاكترات ، والافتقار الى مبادىء موجهة ـ وهى كلها صفات الثائرين والمغامرين الذين لم يكونوا قد أصبحوا بعد طبقة واعبة بذاتها ٠

وبالرغم من أن روايات ديفو Defoe سبع التقليد البيكارى ، الا أنه ليس من المناسب وصفها بأنها بيكارية ـ ذلك أنه فى زمن ديفو كان الوعى ـ وبنـاء عليه الفن ـ لدى طريدى الاقطاع قـد نعرض لأعمق ضروب التغيير ـ فعند بداية القرن الثامن عشر لم يعد البيكارو طريدا ولهذا فلم يعد بيكارو ـ وقد لا يكون بورجوازيا بكل معنى الكلمة ، ولكنه شارك فى مجتمع أصبحت فيه البورجوازية قطاعا قويا من الطبقة الحاكمة ، يقبل مستوياتها وقيمها ويشـارك فيها ٠ ومع سنة ألف وسبعمائة وثمانى وأربعين عندما ظهـرت رواية **رودريك راندوم** كان بطل سـمولت Smolett. رغم ممارسته كل مغامرات البيكارو ، قد أصبح كلبـا من شـخوص القـرن الثامن عشر « ويقـدر نفسـه حسب ذوقـه فى الأدب Belles lettres » ٠

والذى يبرر انتماء ديفو للتقليد البيكارى هو واقعته اللارومانسية اللاافطاعية ، واهتمامه بلمسة ونسيج الحياة التى يوردها ، وافتقاره للنمط٠ وليس سليما القول بأنه ليس فى أى من روايات ديفو نمط ٠ ولكن بالطبع ليس فيها نوع الاهتمام الذى يبعث ويكون القصة الواعظة ٠ وليست روايات « ديفو » أمثلة تصـويرية ٠ وهو حريص على تحديد الموعظة . ومصمم على حقه كمعلم للقارىء ـ ولكن هذا الاصرار أجوف تماما ٠

ويعبر ديفو فى المقدمة بطريقة شيقة عن أمله أن القارىء المتمحص سوف « يعجب بالموعظة أكثر من اعجابه بالقصة » ٠ ولكن اتجاهات ديفو الأخلاقية تكاد تكون غامضة غموض اتجاهات مول Moll نفسها ٠ وهى التى تندم على آثامها كل بضع صفحات بأمانة تامة وبلا نتيجة تذكر ٠

وهذا فى الواقع هو مصدر المنعة الحقيقى فى رواية **مول فلاندرز** · فمول واقعية بدرجة رائعة ، وحية بنفس درجة الروعة لأن نقائصها الخلفية يصورها الكاتب بدقة ويحددها بفضل حساسيته · ولو قدر لديفو أن يراها من أى زاوية أخرى لما أمكنه تحقيق نفس هذا القدر من الحيوية · ومن العوامل المحددة للمنهج سبرة الحياة فى الرواية (والشخوص الرئيسيون عند ديفو يكتبون دائما بضمير « أنا ») هو أن التأثير الكلى للرواية لابد أن يعتمد على نوعية وعى الراوى · وما لا يستطيع « أنا » ملاحظته يتمكن القارىء من رؤيته فقط بالتلميح · ويحيل ديفو هذا القصور الى قوة — فرواية **مول فلاندرز** مقنعة تماما لأن مول وضمير أنا مترادفان بمنتهى النجاح ·

والصيغة الغالبة لروايات ديفو هى الشعور بصلابتها ومحاكاتها للواقع بجهد مضن — ولكن بحيوية — ولم يسبق للفن الروائى أن اقترب من الحقيقة مثلما فعل عند ديفو — تلك الحقيقة السطحية فى رؤية القارىء العادى للحياة — كما لم يسبق لروائى أن تكبد عناء مثلما تكبده ديفو لاقناع القارىء بهذه الحقيقة · وهذا الاهتمام بالحقيقة عند ديفو يرجع الى حد كبير الى مقـــدار تحامل قرائه المتطهرين Puritans الذين كثيرا ما بدأوا قراءة الرواية بافتراض أن الفن الروائى لابد وأن يكون مخطئا ما دام يعتمد على التصور · وقد عبرت عن ذلك مسز ليفيز فى صفحاتها الشيقة عن ديفو بقولها : « اذا كان على الأدب الروائى أن يتخفى حتى يصبح مقبولا لدى الفاضلين (الذين كانوا يعتبرون « الابداع » كذبا وبالأخص الأدب اللا أخلاقى ومسرح البلاط Restoration) لأمكن جعل الأدب الروائى مصدرا للكسب » (٨) · ومن انتصارات ديفو الهامة قدرته على التغلب على تشكك المتطهرين فى التصور ·

وكان هذا التسكك نتاجا جانبيا للنجاح · فحركة المتطهرين (التى ارتبط نموها ارتباطا وثيقا بظهور طبقات التجار) (٩) لم تكن فى حاجة تذكر للتصور لأن الحياة الحقيقية ·· كانت تدر أرباحا طائلة · فمساعدة الذات تكون اتجاها أخلاقيا مرضيا فقط لاناس يشعرون بثقة أساسية فى امكانية الازدهار ، وهذا هو الاتجاه السائد لدى كل من ديفو وقرائه · وفى مديحه للطبقة المتوسطه أبرز والد كروزو الحقائق التالية :

« كان نصيبها من الملمات أقل ، ولم تكن معرضــة لمثل التغييرات العديدة التى تعرضت لها الطبقتان العليا والدنيا — بل انهم لم يتعرضوا للكثير من التعكير والمتاعب — سواء فى ذلك بدنيا أو ذهنيا — التى تعرض لها أولئك الذين يسببون لأنفسهم التعكير كنتيجة طبيعية لطريقة حياتهم — اما بسلوكهم فى حياة الرذيلة والرفاهية والاسراف من جهة ، واما بالعمل

الشاق والافتقار للضروريات ونقص الغذاء أو عدم كفايته من جهة أخرى ، كما أن الطبقة المتوسطة كانت مهيأة لكل أنواع الفضيلة وكل ضروب المتعة ، وأن السلام والوفرة كانا رهن اشارة الثروة المتوسطة ، وأن التسامح والاعتدال والهدوء والصحة والحياة الاجتماعية وكل ضروب الترفيه المحببة وكل المسرات المستحبة كانت النعم المغدقة فى حياة الطبقة الوسطى ، وأن الناس بهذه الطريقة كانوا يعيشون فى الدنيا فى هدوء وسكينة ويرحلون عنها فى راحة ، دون أن يرتبكوا بمجهودات يدوية أو ذهنية ، ودون أن يباعوا لعالم العبودية فى سبيل لقمة العيش أو ينهكوا بظروف البلبلة التى تسلب النفس سلامها والبدن راحته ، ولا تثيرهم مشاعر الحسد أو غريزة الطموح المتأججة الخبيثة لتحقيق آمال عريضة — ولكنهم يدلفون برقة فى ظروف ميسرة عبر الحياة الدنيا ، ويتذوقون بتعقل حلاوة الحياة دون مرارتها — ويشعرون بأنهم سعداء ويتعلمون من كل تجربة يومية كيف يعيشون أكثر تعقلا » (١٠) .

وواضح أن الحياة الحقيقية لأمثال هؤلاء الناس كانت طيبة للغاية . ومن هنا نبع اهتمام ديفو باقناعهم بأن ما كان يكتبه كان بالفعل « الحياة الواقعية » ومن هنا أيضـــا نبع اهتمامه باضافة موعظة أخلاقية « كلما تذكره » (١١) .

ويبدو اذن أن ديفو كان مهتما « بالحياة » أكثر من « النمط » — وأداؤه المتميز فى كتبه هو أوصافه للحركات ولأناس يعملون شيئا ما .
شلن جك
فعندما تقارن مول بين تقديرات ثلاث لعملية الوضع تبدأ من ١٣ ١٣ —
شلن جك
١٤ ٥٣ ،وعندما يحاول كولونيل جاك تقرير أى الملابس يشترى بالنقود التى سرقها ، وروبنسون كروزو وهو يصنع آنيته وفورنه — هذه هى اللحظات التى نتذكرها ونعاود قراءتها . وهذا وصف من رواية **كولونيل جاك** ونشاطه فى لندن وهو شاب :

« كنت قد أصبحت غنيا بدرجة أننى لم أكن أعرف كيف أتصرف فى مالى أو فى نفسى . اذ كنت قد عشت قبل ذلك فى ضنك شديد لدرجة أننى بالرغم كما قلت من أنى كنت من حين لآخر أنفق بنسين أو ثلاثة بنسات لمجرد الجوع — فقد كان لى كثيرون ممن يستخدمونى ويعطونى أغذية وأحيانا ملابس لدرجة أنى فى سنة كاملة لم أنفق كل الخمسة عشر شلنا التى كنت قد ادخرتهـا من مال رجل الجمرك ، وكان فى جيبى الأربعة جينيات Giuneas الباقية من الغنيمة الأولى قبل ذلك — وأقصد النقود التى رميتها فى الشجرة .

« ولكننى الآن بدأت أنطلع لمستوى أرفع وبالرغم من أنى أنا وويل Will ذهبنا معا للخارج عدة مرات الا أننا كنا نمتنع عن المساس بما صادفنا من المناديل والأشياء التافهة • فلم نكن نهتم بالمخاطره من أجل أمور بسيطة • وحدث فى أحد الأيام عندما كنا نسير معـا فى وسـت سميثفيلد West Smith field فى يوم جمعة أن تصادف أن سيدا ريفيا « دقة قديمة » ، كان فى السوق يبيع بعض العجول الضخمة • ويبدو أنهم جاءوا من صسكس Sussex ، اذ سمعناه يقول ان ليس لها مثيل فى منطقة صيسكس كلها • وكان سيادته كما كانوا ينادونها قد قبض ثمنها فى حانة لا أذكر اسمها الآن — وبينما كان يحمل بعض المبلغ فى حقيبة والحقيبة فى يده ، اعترته نوبة سعال فوقف ليكح وقد وضع يده الممسكة بالحقيبة على جدار لدكان مجاور لبوابة دير فى سميثفيلد — أى على بعد ثلاثة أو أربعة أبواب منها • وكنا نحن الاثنين خلفه تماما • فقال لى ويل « قف مستعدا » وتصنع بعدها التعثر ليقع برأسه فى مواجهة السيد العجوز — فى نفس اللحظة التى كان يسعل فيها وكأنه على وشك الاختناق ، وقد ضعف بسبب ضيق تنفسه • ولشدة الصدمة ترنح العجوز ولو أن حقيبة النقود لم تسقط من يده على الفور ، ولكنى جريت لأمسكها وخطفتها بسرعة وجذبتها بعيدا وجريت بها كالريح جهة الدير واستدرت لليســـار فى نهاية الممر ثم دخلت فى ليتـــل بريتـــان Little Britain ثم الى بارثولوميوكلوز Bartholomew Close ثم عبر شـارع آلدرز جيت Aldersgate خلال ممر بولز Pauls الى شـارع ردكروس Red Cross وهكذا عبر كل الشوارع وخلال العديد من الممرات — ولم أتوقف أبدا حتى وصلت الى الربع الثانى من مورفيلدز Moorfield مكان لقائنا القديم •

« وفى تلك الأثناء كان ويل قد وقع مع السيد العجوز لينهض بسرعة وكان الفارس العجوز (كما يبدو) قد خاف من الوقعة ، وتوقف نفسه عن السعال بدرجة أنه لم يستطع استعادة القدرة على الكلام لبعض الوقت (هذا بينما نهض ويل الحرك واقفا وسار بعيدا) ولم يستطع لفترة طويلة حتى أن ينادى بكلمات « قف يا لص » أو يذكر لأى شخص أنه فقد شيئا — ولكنه استمر يسعل بشدة واحمر وجهه حتى صار أسود وصاح « آلو •• هحهحهح • الأوغاد هى هى أخذوا هحهحهحهحهح ، ثم أخذ نفسا قصـيرا وعاد يقول « الوغد — هحهح » وبعد العديد من «السعلات» و «الأوغاد» أكمل الجملة أخيرا «خطفوا شنطة فاوسى» (١٢) •

وهذا مثال ظريف لمنهج ديفو • فهو يحقق منتهى المطابقة للواقع باصراره على ذكر التفاصيل : الحسابات المالية المحددة ، وتسمية اليوم فى الاسبوع والشوارع الفعلية •• ونغمة النثر هى نغمة الحديث العادية ،

ونحصل على نكهة الحديث العامى فى الاشارة العابرة « مافيش زيها فى كل مسكس » وكل الحديث فى منتهى البساطة والوضوح • والموعظة الأخلاقية بسيطة بنفس الدرجة ــ فهو لا يقدم (للقارىء) شيئا أعمق من العبارات السطحية ، وعندما يكشف كولونيل جاك عن ضميره ، كما يفعل من آن لآخر ، فانه يعامل بنفس الطريقة الواقعية مثل باقى مواد الكتاب •

ومع ذلك فلن نكون صادقين تماما اذا قلنا انه لا يوجد نمط فى روايات ديفو • فهناك نوع من النمط الافتراضى ، نمط حياة رجل أو امرأة • فشكل كل من هــذه الكتب هو شكل وجود أبطالهــا • فنحن نتبعهم من ميلادهم حتى يصبحوا كبارا فى السن • وحتى أضخم جزء ــ مثل الوقت الذى يقضيه كروزو على الجزيرة ، له ثقل مركز الحدث • وهذا الأمر مخالف لما يحدث فى روايات « الوغد » الأولى ــ فليس فيها أية محاولة لرؤية حياة رجل بكاملها ، وهذا العنصر الخاص بسرد سيرة الحياة له أهميته • فهو يتمشى مع نظرة الطبقة البورجوازية الى العــالم كنقيض للاقطاعية ــ ذلك الشعور بأن الحياة هى نتاج ما يصنعه المرء ــ ذلك الاتجاه الفردى فى جوهره نحو الحياة •

وأثنــاء القرن الثامن عشر ، كان كتــاب الطبقة الوسطى ــ وهم يشعرون بالأمان أمام نتاج الثورة البورجوازية الناجحة ــ كانوا يتزودون من العالم الجديد الذى يتحكم فيه سياسيا أعضاء من طبقتهم (بعد أن غدوا حلفاء للملاك الأرستوقراط القدامى ــ وكانوا يثقون أنهم بمساعدة فلسفة لوك وعلم نيوتون سيخضعونه تماما • وتستحيل صورة العــالم الأوسطى تدريجيا الى مجرد خرافة وفكرة مسبقة ، ويحل الأمل والثقة محل الشك والبلبلة وعدم الانسجام الذى ساد فى أوائل القرن السابع عشر • ويعم الشعور بأن الانسان هو أصلح مجال لدراسة البشرية •

وكانت روايات ديفو بين أول وأحسن هذه الدراسات الصحيحة • فخلف هذه الروايات يوجد نفس الدافع الذى أدى الى مجالات التقدم العلمى والنثر الحديث المرتبط بالجمعية الملكية Royal Society « طريقة حديث مباشرة ومكشوفة وتلقائية ، تعبيرات ايجابية ، ومعان واضحة ، وسهولة مألوفة ، تجعل كل الأشياء أقرب ما يمكن لوضــــوح الرياضيات ، وتفضل لغة الحرفيين وأهل الريف والتجار ، على لغة البلغاء أو الأكاديميين » • وكان هذا الدافع هو الذى جعل بوزويل Boswell فى يومياته Journal يفحص ويسجل بأمانة متناهية دوافع وردود فعل تجاربه اليومية دون أن يفكر كثيرا فى لياقتها • وكانت روح الاستطلاع هذه ، والرغبة الملحة

غير المحظورة فى رؤية الأشياء والناس كما هم فعلا ، هى القوة الدافعة وراء أحسن انتاج أدبى فى القرن الثامن عشر • وعندما ننظر اليها كنتاج للثورة البورجوازية يجدر بنا أن نحتاط من المبالغة فى التبسيط • ذلك أنه ليس مناسبا أن نصف ديفو بمجرد كونه بورجوازيا • فهو هذا ولكنه أكثر منه • ولا يجوز لنا أن ننسى أنه عندما يبدأ روبنسون كروزو حياة المغامرات والشك يفعل ذلك مجافيا لنصيحة والده المنتمى للطبقة المتوسطة • كما أن الحيوية والتشويق فى رواية **روبنسون كروزو** التى تنشأ كما لاحظنا من استمرار الشعور بالحركة والانجاز والجهد البدنى الفعلى ، لا تنشأ من فضائل البورجوازية بالذات •

وعلى العكس ، فمن الصفات المميزة للبورجوازى كما كان جوناثان وايلد يعلم جيدا ، أنه يكسب ماله لا من كده هو بل من كد أناس آخرين • ولهذا فعندما نقرر أن رواية **روبنسون كروزو** نتاج للثورة البورجوازية وأنه لا يتيسر فهمها فهما كاملا الا بالنظر الى علاقتها بهذه الثورة ، لا يجوز لنا بأية حال أن نعتبرها مجرد « انعكاس » لهذه الثورة وللمجتمع الذى نشأ نتيجة لها • وهذه النظرة تسلب الأدب لبه • فلو أن رواية **روبنسون كروزو** كانت مجرد انعكاس للمجتمع البورجوازى لما أقبل على قراءتها الا أعضاء الطبقة الرأسمالية الذين يحتاجون الى بعض العزاء • والحقيقة أكثر تعقيدا وأكثر ثراء • فالثورة البورجوازية لأنها **كانت** بورجوازية وقضت (ليس كليا) على العلاقات الاجتماعية ، وبناء عليه وجهات نظر وفلسفة الاقطاع ، حركت أفعالا وآراء كانت ذات فائدة كبرى للبورجوازية ولغيرها • فكما أن التجار الرأسماليين الانجليز فى القرن السابع عشر احتاجوا ، فى سبيل كسب حريتهم ، لخلق الجيش المثالى الجديد الذى استحال بسرعة أكثر ديموقراطية وثورية ممن خلقوه ، فان رجالا من أمثال بيكون وهوبز وهيوم عندما حطموا قيود سلاسل الاقطاع العقيدية قد حرروا أفكارا وآراء روعت ليس فقط طبقة الحكام الجديدة بل أنفسهم أيضـــا •

ورواية **روبنسون كروزو**،من جهة،قصة ثناء على الفضائل البوجوازية من الفردية والنشاط الخاص (*) ، ومن جهة أخرى ، وهذه أهم ، نمجد الرواية ضرورة الحياة فى المجتمع وكفاح البشر من خلال العمل للتحكم فى الطبيعة ، وهو كفـــاح تبـــدو فيه فضـــائل البوجوازية كرمـــال على شاطىء البحر الأحمر • فماذا يكون مصير كروزو بدون منتجات الحياة الاجتماعية التى استطاع انقاذها من حطام السفينة ؟ وأى باحث عن

(★) للحصول على مناقشة مفيدة وشيقة لكل هذا السؤال انظر مقال (روبنســـون كروزو « كأسطورة ») للناقد ايان وات (مقالات فى النقد جزء ١ رقم ٢) •

« النعم التى ترتبط بحياة الطبقة المتوسطة ··· الذين لا نؤرقهم جهود العمل اليدوى أو الذهنى ··· » يمكنه أن يصبح مع كروزو قائلا · « لم يحدث أن تساوت الفرحة بانتاج شيء بدائى بفرحتى عندما وجدت أنى صنعت اناء من الطمى يتحمل النار » ·

والحقيقة هى أنه بينما لم يكن فى الامكان أن تنسأ روايات دبفو الا من الموقف الاجتماعى فى بداية القرن الثامن عشر ، وأنها نتاج مباشر وغير منازع لثورة القرن السابع عشر ، فقوته ككاتب تستمد من عـدم قدرته على استشعار قوة أحكام طبقته بنفس درجة تقبله لها ذهنيا · كذلك لأنه لا يستطيع ــ عاطفيا وبناء علية ككاتب ــ أن يتخذ نحو « مول » موقف المتطهرين الأرثوذوكس فان القصـة تأتى أعمق بكثير من الوعظ (رغم اعتراضاته) · ولأنه فى وصفه للكولونيل جاك وهوينشل السيد من صسكس ينسى ضـميره ، يأتى المقطع على درجـة كبيرة من الحيوية والبهجة · وهذه هى قوة ديفو : أنه قادر على الابتعاد بنفسه كفنان عن الأخلاقيات التقليدية (حتى وهو يعلن ولاءه لها) والتركيز على النسيج السطحى للحياة · ويكمن قصوره فى أنه لا يملك أخلاقيات أخرى يحلها مكانها · وهذا يوضح لماذا تفتقر كتبه (ربما باستثناء روايتى **روكسانا وروبنسون كروزو**) للنمط · ذلك أن مجرد تقديم تاريخ حيـاة رجل ما ليس نمطا كافيا ، وافتراض أن النسيج السطحى هو فى النهاية بديل لوجهة النظر أو منفصل عنها هو مجرد وهم ·

ولا يجوز لنا التقليل من شأن مساهمة التقليد البيكارى فى الرواية الانجليزية · فحتى لو كان قد أدى الى اهمال النمط فقد أوضح أن الرواية يجب أن تستمد حيويتها من الاهتمام بالحياة الفعلية للناس · وقد جعل من المسـتحيل أى محاولة جادة للعـودة الى التقاليـد الرعوية Pastoral والغزلية Courtly التى تنتمى للقصص التخيلى المبكر · فروايات **المسافر سيء الحظ ، ومول فلاندرز ورودريك راندوم** Roderick Random **وفم الحصان** لمستر جويس كارى تمثل خطا روائيا لا يمكن لأى من محبى الرواية الحط من شأنه ·

ولقد وصلنا (على حق) فى الخمسين سنة الأخيرة الى مرحلة البحث فى الرواية عن ادراك متحكم ومغزى كلى لا يمكن لهذه الروايات ادعاؤه لنفسها · ولقد وصل نقاد الرواية (على حق) الى التشكك فى « حيوية » بدون تمييز كمعيار كاف لقدر الرواية ، والى اعتبار اتجاهات الانتشار

بغير نظام وبدون تبلور فى الروايات الانجليزية الأولى تأثيرا يؤسف له على الروائيين اللاحقين • ومع ذلك فعلينا أن نلزم الحذر من معالجة ضيقة جدا كهذه • فالقـارىء الذى لا يرى فى كتـابات سـموليت Smollett مثلا الا فشلا فى فرض قالب ذى مغزى ، لا يغفل فقط قدرا من البهجة بل انه يلقى ببعض الشك على سلامة فكرته عن « المغزى » • فالحيوية التى تستولى على خيالنا لها مغزى فى حد ذاتها • والنشاط هو المتعة الأبدية •

★★★

٤ – ريتشاردسون وفيلدنج وستيرن

« كانت صوفيا فى مخدعها تقرأ عندما دخلت عمتها ٠ وبمجرد أن رأت مسز وسترن قفلت الكتاب بحماس كبير لدرجة أن السيدة الطيبة لم تستطع تحاشى سؤالها عن الكتاب الذى بدا عليها الخوف الشديد من الكشف عنه ٠ وأجابت صوفيا : « صدقينى يا سيدتى انه كتاب لا أخجل ولا أخاف من الاعتراف بقراءته ٠ وهو انتاج سيدة شابة عصرية ، لها من حسن الادراك – على ما أعتقد – ما يشرف بنات جنسها ، ولها قلب طيب يشرف الطبيعة البشرية » ٠ وهنا تناولت مسز وسترن الكتاب ثم ألقته للتو على الأرض وهى تقول – « نعم ان المؤلفة من أسرة طيبة جدا ، ولكنها ليست من بين الناس المعروفين ٠ أنا لم أقرأه أبدا ، لأن أحسن الناقدين يقولون انه لا يحوى الكثير » – فردت صوفيا « أنا لا أجرؤ يا سيدتى على اتخاذ رأى معارض لأحسن النقاد ، ولكن يبدو أن به كما كبيرا عن الطبيعة البشرية ، وفى أجزاء عديدة منه الكثير من الحنان والرقة الصادقة مما كلفنى دموعا كثيرة » ٠ فقالت العمة « نعم ، وهل تحبين أن تبكى اذن ؟ » فردت صوفيا « أنا أحب الشعور الحنون ومستعدة لأن أدفـــع فى ســـبيله دمعة فى أى وقت » (توم جونز Tom Jones)

لا يتعرض أى كاتب له اعتبار فى أى لغة لسخرية الجماهير كما يتعرض ريتشاردسون Richardson ٠ فطول رواياته نفسه أصـــبح نكتة ، واهتمامه بأن يبتز من قارئه فى كل مناسبة ثمن دمعة عاطفية لا يمكن أن يزكيه لعصر يعتبر الدموع اما سطحية أو مدعاة للخجل ، وكانت اتجاهاته الأخلاقية دائما هدفا سهل المنال بمجرد أن قام أحدهم (يكاد يكون فيلدنج بالتأكيد) بمواجهة روايته بامبلا Pamela بالرواية الهزلية الساخرة Shamela التى تبعث على الضحك الصاخب ٠

ومع ذلك فبعد أن نأتى على كل النكات ونتفق على كل المآخذ – فاننا نبقى مع حقيقة أن ريتساردسون ليس مجرد كاتب (هام) ، وأنه يهم فقط مؤرخى الأدب ، بل هو كاتب مرموق جدا ، تدين له الرواية الانجليزية بعنصر جديد وحيوى فى نفس الوقت ٠

وليست رواية **باميلا** بأى مقياس مفهوم رواية عظيمة ٠ فهى ساذجة تقنيا : فقالب المراسلة لا يؤدى فقط لعدم التصديق بل أيضا للتكرار

الممل • وعدم المصداقية فى حد ذاته لا يهم • فان نتوقف باميلا فى لحظة حرجة لتكتب خطابا لوالديهـــا لبس أقل احتمالا من ادعـــاء الروائى « اللا شخصى » معرفة كل ما يدور فى عقول نصف دستة من شخوص الرواية ، أو من أداء فتاة دور الصبى الأول فى الايمائية Pantomime ، فالفن كله له تقاليده التى يجب علينا قبولهـــا اذا أردنا قبول الفن ــ والذى يثير تشككنا فى رواية **باميلا** ليس عدم المصداقية الأساسية فى رواية المراسلات ، بل حســاسية ريتشـــاردسون الذاتيـــة فى استعمال منهجه • فعندما تتوقف باميلا لتشرح ــ وهى الخادمة البسيطة ــ كيف تستطيع بذل كل هذا الوقت والمال فى المراسلة يخيل الينا كأن هاملت يتوقف ليعتذر قبل مناجاة ما لا فصاحة عن أفكاره بصوت مسموع •

ولكن السذاجة التقنية ــ التى يمكن التغاضى عنها عند أحد الرواد ، هى أبسط أخطاء رواية **باميلا** • والمشكلة الأساسية هى أننـــا مطالبون بالاعجاب بتصرفات وشخوص مبادئهم الأخلاقية غير مستساغة بالمرة • وعنوان الرواية الثانوى هو « مكافأة الفضيلة » • وعند نهـــاية الأجزاء الأربعة تكافأ فعلا عفة البطلة المصونة بايراد قيم ، بالاضـــافة للمركز الاجتماعى • ولو كان هدف ريتشاردسون الكشف بسخرية عن حقيقة أن عفة باميلا (أو عفة أى فتاة فى زمنها) كانت فى الواقع ثروتها المادية الوحيدة ، وسلعة لم تكن تملك أن تبخس قيمتها ــ لوجدنا هنا نقدا اجتماعيا مشروعا ، كما يبين كل من ديفو وفيلدنج • ولكن هـــذا ليس موضوع **باميلا** بالمرة • وعلى العكس فالتخطيط المتصلب للفتاة وأهلها للوصول الى مركز اجتماعى طيب مقدم بتعبيرات دينية مصطنعة للغاية • وقرار باميلا أن تتزوج رجلا تحتقره من أعماق قلبها يقبل بدون نقد • وانصلاح مسترب ــ الذى يترتب على ذلك يأتى فقط كترضية اضافية للقارىء • والنتيجة هى أن كل طعنة من **شاميلا** (اذا تغاضينا عن **جوزيف أندروز**) تكون ضربة قاضية ، وتبقى رواية **باميلا** مجرد سـجل كريه جدا للخلق البورجوازى التطهرى •

والأمر غير العادى هو أن المؤلف أتبع **باميلا** برواية **كلاريسا** ــ وهى رواية لها عمق وتشويق مدهشان •

والرائع فى **كلاريسا** هو فوتها • اذ نجد هنا تدفقـــا ، واندماجا حميما للقارىء يتعدى أى قدر تم تحقيقه من قبل فى الرواية الانجليزية ، ولا فى هذا المجال ، بعد ذلك قبل جين أوســـتن • Jane Austen

ويبقى القارىء ــ فى روايات ديفو أو فيلدنج أو فى أى من القصص الواعظة ــ على بعد معين من كل الأحداث • فنحن نهتم بشخص مول أو

توم جونز أو بارسون آدمز Parson Adams ، ونندمج فى مشكلاتهم وتجاربهم ــ ولهم نكهتهم الغريبة الخبيئة ــ كما لغيرهم من الناس . وكما نفعل كثيرا مع معارفنا الحقيقيين ــ نتعرض لاغراء أن ننظر اليهم ببساطة . وأن نحتوى بجملة أو بحركة ذهنية ما يتعذر احتواؤه فى الواقع . وهذا التبسيط لا يسىء اطلاقا لأهداف مؤلفيهم . أما فى حالة **كلاريسا** فالوضع مختلف . فنحن نندمج بكيفية يندر أن نحدث فى تجارب حياة أى من الآخرين فى الحياة الواقعية . فكلما تكشف وضع كلاريسا وكلما أطبق عليها الموقف غير المحتمل ينطبع فى وعينا بقوة مريعة الشعور بأننا فى مصيدة ، وأننا عاجزين عن اقتحام شباك سوء الفهم والكره والغيرة والجمود التام التى توشك أن تقضى عليها .

ولا أظن أن هـذه التجربة يصدق عنهـا تعبير « مماثلة الذات » Self identification فنحن نعلم علم اليقين أننا لسنا كلاريسا . ومن عناصر تجربتنا أننا بالتأكيد نعرف أكثر منها ، ونرى الموقف فى الواقع بموضوعية غير متاحة لها . كما أنى لا أظن أن التجربة تختلف نوعيا عن التجربة عند ديفو أو فيلدنج . ففى كل حالة نستسلم (ولكن بوعى وبحدود) لعالم خيالى يندمج فيه ادراكنا وتعاطفنا واهتماماتنا ــ ويكون الفارق فى الحالتين فى قوة التجربة وليس فى قيمتها . (وليس فى تجربة **كلاريسا** الاجمالية كم حياة أكبر منه فى تجربة **توم جونز**) وربما يكون أفضل وصف لهذا التدفق الغريب أنه مأساوى . فنحن نندمج فى موقف ليس له حل واضح ، حل لا يتطلب تغيرات لا يحتمل حدوثها .

وهكذا يمكن قول هـذا عن ريتشاردسون : ليس انه أول روائى انجليزى بل انه أول روائى مأساوى ــ ذلك أن رواية **كلاريسا** بخلاف **باميلا** تعبر عن موقف مأساوى حقا وتحتويه . وتوجد فى هذه الروايه الثانية والأعظم خيوط وظلال تسبب ضعفها ، وفى بعض الأحيان بدرجة قاتلة . فالنغمة الدينية ما زالت فيها ــ والتوزيع الأخلاقى للجزاء والعقاب مزر ــ والتركيز لدرجة مقززة على اللحظات المؤثرة (وخاصة فى الأجزاء الأخيرة) يعوزه الذوق ، ويتساوى فى ذلك اثارة التلهف فى توقعات القارىء للاغتصاب . ورغم هذا تبقى القوة لأن الموقف مأساوى حقا .

وقد كتب جونسون Johnson : « اذا قدر لك أن تقرأ ريتشاردسون من أجل القصة فان صبرك سينفد لدرجة أن تشنق نفسك . ولكن يجب عليك قراءته من أجل العاطفة ، واعتبار القصة مجرد مجال للعاطفة » . وملاحظة جونسون صادقة ومفيدة اذا تذكرنا أنه لم يكن يستعمل كلمة

عاطفة بمعناها الازدرائى الحديث « عاطفى » وكذلك ما دمنا لا نعقد تناقضا (كما لم يفعل جونسون) بين العاطفة والواقعية • ذلك أن مأساة كلاريسا مأساة حقيقية جدا ، وسبب تعاطفنا معها هو أنها بخلاف باميلا تواجه (بسلبية ولكن بشجاعة) كل المكايد الفاسقة التى تدبرها أسرتها البورجوازية الرجعية ، وترفض أن تستسلم • فكلاريسا ـ الفتاة المنتمية للطبقة المتوسطة ، الخجولة الفاضلة ، لن تستسلم لواحد من أول وأأصل مبادىء القرن الثامن عشر الأخلاقية وهو أن الابنة ملك لوالديها ـ يزوجانها من يعتبرانه مناسبا ومربحا •

والصراع فى رواية **كلاريسا** ـ القلب الفردى ضـــد المستويات التقليدية لطبقة الملاك ، هو واحد من الصراعات الأصيلة التى تتكرر فى الرواية الحديثة ، كما تفعل فى كل آداب المجتمع الطبقى • وهو صراع الحب (أى الكرامة البشرية والتعاطف والاستقلال) ضد المال (أى الملكية والمركز والمظهر المحترم والتحامل) التى نجدها فى صميم أغلب روايات فيلدنج وجين أوستن والأخوات برونتى Brontes وثاكرى ـ رغم اختلافهم جميعا فى كل الاعتبارات الأخرى • وهى ليست ثيمة عرضية أو جانبية • فنحن ننفعل برواية ما لأن تعاطفنا البشرى قد أثير • ومثل هذا التعاطف لا يوقظ بلا شىء ، ولا بقضايا وصراعات خيالية لا علاقة لهـا بالحقائق الواقعية • بل اننا ننفعل بمشكلات ومواقف نعرف من خبرتنا فى الحياة أنها مشكلات حقيقية وحيوية • والذى يسترعى انتباهنا ويستحوذ عليه فى رواية **كلاريسا** ليس نوعا مجردا من العاطفة أو التحليل ، بل عرض ومعالجة لمشكلة حقيقية ومجسدة •

والعرض فى منتهى الواقعية ـ جمل حادة ومتوترة ، ونغمات حديث دارجة ، وتفاصيل مفاجئة منقضة • وكلاريسا الطيبة لا تقوى على المقاومة ـ فى لحظة تحاول فيها جاهدة أن تكون منصفة ـ وهى تصف أختها :

« ان بللا المسكينة لها ، كما تعلمين ، وجه ممتلىء بدين ، اذا جاز لى أن أستعمل هذا التعبير » •

وعندما تحتجز كلاريسا فى خزى ، لأنها ترفض أن تتزوج سولمز Solmes الرث ، تزورها عمتها وأختها ، وتكسب براءة كلاريسا عمتها ، ولكن أختها لا تلين :

« تركت أختى عمتى تفكر فى النافذة وظهرها تجاهنا : وانتهزت هذه الفرصة لتشتمنى بدرجة أكثر همجية : اذ دخلت مخدعى ورفعت

نماذج التفصيل التى كانت والدتى قد أرسلتها لى ، وأحضرتها أمامى ، ثم نشرتها على الكرسى المجاور لى ، وأخذت تضع الواحد على كمها والآخر على كتفها وهى تبدو فى سكون تام ولكنها كانت تهمس حتى لا تسمعها عمتى : « هذا يا كلارى نموذج جميل ــ ولكن **هذا جذاب جدا !** أنصحك أن تستعمليه عند ظهورك ، **وهذا** لو كنت مكانك لجعلته ثوب المساء لزفافى ، وهذا ثانى طاقم لى ــ ألا تعطى تعليماتك يا حبيبتى للحصول على طقم مجوهرات جدتى الجديد ؟ أم أنك تفكرى فى الظهور بالمجوهرات الجديدة التى ينوى مستر سولمز تقديمها لك ؟ لقد تحدث عن اعتماده ألفين أو ثلاثة آلاف جنيه للهدايا ! يا طفلة ! يا قلبى الحبيب ــ كم ستكونين فى زينة فاخرة • ماذا ؟ صامتة يا عزيزتى ؟ **عزيزة** ماما نورنون **الجميلة** ؟ ماذا ــ مازلت صامتة ؟ ولكن يا كلارى ألا تريدين طقما من القطيفة ؟ سيعطيك مظهرا عظيما فى كنيسة ريفية ، كما تعلمين • وسيكون الجو فى الشهر القادم مناسبا ــ قطيفة قرمزية ــ تصورى ! بشرتك الرقيقة هذه ، كم ستتجلى فيه ــ وأى حمرة محببة سيضفيها عليك ــ هاى هو ؟ (كانت تسخر منى اذ تنهدت وهى نستخف بى) وتتنهدين يا حبيبتى ؟ حسنا اذن ــ ما دام زفافك سيكون وقورا ، ما رأيك فى قطيفة **سوداء** يا طفلتى • مازلت ساكتة يا كلارى ! قطيفة سوداء ــ باونك الأبيض وعينيك الجذابتين ، تلمع خلال سحابة ممطرة ، مثل شمس شهر أبريل • ألا يقول لك لافليس Lovelace انهـا عيون جذابة ــ كم ستكونين جميلة فى نظر الجميع ــ ماذا ــ ساكتة حتى الآن ــ وماذا عن مشغولاتك يا كلارى ! » •

« وكان يمكن ان تتمادى أكثر لولا أن تقدمت عمتى نحونا وهى تمسح عينيها • ماذا ! أتهمسن يا ستات ! تبدو عليك الراحة والانبساط يا مس هارلو فى حديثك الخاص ، حتى أنى آمل أن أنقل أخبارا سارة » •

« أنا فقط كنت أعطيها رأيى فى نماذج ملابسها هنا ــ صحيح أنها لم تطلب منى ذلك ، ولكنها تبدو ــ بسكوتها ــ موافقة على حكمى » ١٣ •

ينجح ريتشاردسون فى الاستحواذ على نغمة الحديث وحركته بمهارة فائقة • وكلمات السخرية التى يمكن أن تكون ساذجة ، لها حدة التعذيب الحامى العميق • وقوة عبارة « فقط فى همس » قوة شاعرية تعتمد على البناء الكلى للجملة •

ولقد لاحظ كثيرون ، بما فيه الكفاية ، فراسة ريتشاردسون وعمقه نفسانيا ، ولكن الاعتراف بصلابة المشهد عنده كان أقل حظا • وكل من أسرة هارلو فى الجزء الأول من الكتاب وعالم الدعارة فى الجزء الأخير ،

لهما واقعية ثابتة ومتماسكة ، تعطى العمق اللازم فى خلفية مسهد ناو الآخر من المشاعر المتدفقة • ولهذا السبب لا تحمل نهمة العاطفية كل القوة المقصودة • وليس هناك شك فى أن معالجة ريتشاردسون ، بالمعنى الحديث ، عاطفية . وأنه يلعب عن قصد بمشاعر قارئه لأن مىل هذا اللعب على المشاعر يعتبر فى حد ذاته مرغوبا فيه ، وهذا بدون شك هو موضع الخطر فى رواياته وفى تأثيره • ولكن بالرغم من أنه يعتصر كل ذرة من المشاعر (وأحيانا أكثر) من كل حدث الا أنه بسبب قوة الصراع الرئيسى وصدقه وبسبب صلابة وواقعية المشهد الذى بناه ، فان الكتاب يستطيع حقا أن يتحمل تلك المعالجة بدرجة مدهشة •

ومن هنا يأتى التناقض الظاهرى : أنه بالرغم من أن رينشاردسون عاطفى فان رواية **كلاريسا** بكل المقاييس ليست كذلك • ويميل المرء لاعتبار هذا النجاح تصادفيا تقريبا • فريتشاردسون يبحث عن مواقف تعتصر القلب الحنون لأن قلوب قرائه الحنونة كانت تنتظر ، بتوقع ممتع أن تعتصر ــ ونجاحه فى تحقيق موقف فى **كلاريسا** مؤثر بصدق لدرجة أن تصبح معالجته العاطفية غير سخيفة يرجع اما لحسن حظه أو لعبقريته ، وقد يكون من غير المعقول توقع دوام حسن الحظ خلال سبعة مجلدات • ولكن كون نجاحه أقل من متعمد تماما يتجلى فى اصراره فى التمهيد والختام على أن روايته تصور « نظرية المكافآت المستقبلية » •

والحقيقة ــ كما أوضح مستر بريان داونز Brian Downs بجلاء ــ « يكمن التأثير الحقيقى ••• للرواية ومغزاها الأخلاقى الصادق فى عكس هذه الفكرة تماما ، فى صيحة كلاريسا الجليلة التى تصل فيها القصة الى ذروتها : « من المستحيل على الرجل الذى كان وغدا معى مثلما كنت أنت أن يجعلنى زوجته » ١٤ ونسبع فى الواقع قوة رواية **كلاريسا** على تحريك مشاعرنا من هذا التأكيد لكرامة امرأة داخل الأجمة الأخلاقية لعالم الزيجات المرتبة والبغاء المنافق • وهو تأكيد متناقض تماما مع « رسالة » رواية **باميلا** : « انها نهائية السلوك البشرى التى تغرسها فى أذهاننا رواية **كلاريسا** ــ والحقيقة الصارمة أنه لا اصلاح على الاطلاق لالغاء القسوة الأنانية التى يتم التخطيط لها بفسق واستهتار لاحداث أقصى درجات الألم المبرح » ١٥ •

ولم يكن لهذا الصدق الصارم أن يؤثر علينا بالطبع ما لم يكن معروضا فى تعبيرات الفن ، وهنا يجدر بنا التأكيد العادل لواقعية عرض ريتشاردسون وحدة تحليله النفسانى • وليس أقل ما حققه قدرته على أن ينقل بدقة ، يعجز الاقتباس عن تصويرها ، نوع جاذبية لافليس

لكلاريسا بالاضافه الى النفور الذى تشعر به نحوه ! Lovelace
ولافليس ذاته مخلوق بالغ التأثير • وأنا لا أستطيع الشعور بأن مستر داونز يوفيه حقه (أقصد عاطفيا لا أخلاقيا) — هذا النذل البارع — عندما يشير اليه بالكلمات « هذا التلميذ المفرط فى النمو » • والعامل المؤثر والمخيف بالنسبة لشخص لافليس فى نمط الكتاب هو أن له صفات السيد Gentleman فى القرن الثامن عشر بدرجة متفوقة ، وأنه مثال لمن كان معتبرا رجلا متمدينا وعلى قدر كبير (على عكس آل هارلو) — مما أطلقت عليه جين أوستن أناقة التصرف • وأن يتصف لافليس بكل هذا ويكون فى نفس الوقت سيئا للغاية هو ما يكشف عنه ريتشاردسون بقوة فائقة (ومن جديد كما نظن بدون قصد) • وهذا الكشف يلقى الضوء — أكثر مما تستطيعه أى رسالة أخلاقية مجردة — على كل الرعب فى موقف كلاريسا وكل السيدات عامة فى مجتمع ليس غير عادى حتى الآن أن تسمع وصفه بمهذب •

كيف اذن يمكن اجمال مساهمة ريتشاردسون ؟ لقد أنتج ما لم ينجح ديفو تماما فيه — ولكن هذا هو ما كانت حولية السبكتيتور Spectator قد بدأت تفعله : انتاج شكل من الأدب الروائى محبب للغاية — أخلاقيا وعاطفيا — لجمهور القراء الجديد • وبالرغم من أمله « أن يحول الشباب الى مضمار قراءة مختلف عن استعراض الأبهة والبراعة فى القصص التخيلى ، فقد أدت رواياته على مستوى واحد (وبمنتهى الوضوح) نفس وظائف القصص التخيلى : دغدغة المشاعر لحد ذاتها والتحبيذ المحدد لفلسفة حياة زائفة • وتقنيا لقد أدى كل ما يمكن أداؤه لقالب المراسلة : ففى رواية **باميلا** استعمله بواقعية وسذاجة ، وفى روايتى **كلاريسا وجرانديسون** Grandison أصبح مجرد تقليد ، فلم يعد للمصدافية اهتمام جاد • وكتقليد كانت له مزاياه — اذ سمح ، بما تضمنه من ضروب الألفة ، بهذا الفحص الأكثر دقة « للقلب البشرى » الذى اشتهر به ريتشاردسون عن حق •

وهنا نصل الى النقطة التى يتوقف عندها ريتشاردسون عن كونه ذا أهمية تاريخية فحسب • ذلك أنه فى غوصه فى المشاعر الخاصة والأهواء الخبيئة لشخوصه قد حقق شيئا مختلفا تماما عن مجرد استدعاء اللحظة العاطفية التى كان يقصدها على ما يبدو • فقد نعمق فى مشاعر البشر الدقيقة والمتقلبة والمتناقضة بدرجة أكثر من أى روائى سابق ، وفعل ذلك لأنه فى بحثه عما يثير الشفقة بسهولة تعثر صدفة فى موقف جد مأساوى ، موقف خلق من كثير من المتناقضات ، لدرجة أنه ، عند اماطة اللثام عنه ، تلمس أوتار وحبال يتردد صداها بعمق فى التجربة

الانسانية ، ويستشعر القارىء توترات هى ذاتهـا توترات الحيـاة فى حركتها ٠

وتحدث المأساة عادة عندما ينشأ موقف يعجز الناس ــ فى مرحلة معينة من تطوره ــ عن ايجاد حل له ــ ومثل هذا الموقف فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر (ولم يحل المشكل بعد) كان نمو الوعى لدى النساء بضرورة تحريرهن (ليس فقط بمعنى مجرد التحرير الشكلى من تصـويت برلمانى وما شـابه) ، وعجز المجتمع الطبقى عن الاعتراف بتلك الحرية دون القضاء على عنصر أصلى فى ذاته ٠ فقد كان على كلاريسا أن تحارب أسرتها ولافليس ، ولم يكن فى وسعهم من جهتهم أن يدعوهـا تكسب دون اهدار كل ما كان فى نظرهم ضروريا وحتى مقدسا لأنفسهم ٠ والواقع أن الفنان فى معالجته لمثل هذه المواقف يتلاحم بجوهر الحياة وحركتها وتتغير مادة المأساة الفعلية ٠ ففى العصر الحاضر كان فى وسع كلاريسا أن تحل مشكلتها على أية حال بصورة ما ٠ ولكننا مازلنا نتجاوب مع رواية ريتشارد سون لأن المشكل فى عالم الرواية غير قابل للحل ٠ ومع ذلك فالاتجاه لحله يوحى به نوع المشاركة الوجدانية التى تثيرها كلاريسا نفسها (رغم أنها ساذجة فى معظم الأحيان) ، ونلقى برواية **باميلا** جانبا لأنها تفتقر لمثل هذه البصيرة النافذة ٠ ولكن بقراءة **كلاريسا** تنشط مشاعرنا الانسانية من تعاطف وادراك ٠ وهذا هو نفس ما نعنيه بالقول بأن الأعمال الفنية خالدة لا يحددهـا زمن ، فهى تستحوذ على توترات الحياة وحركتها التى تستمر على الدوام رغم تغير شكلهـا الى الأبـد ٠

وتتطور الحياة من خلال الصراع والتغيير ــ ونجد حلا لمأساة بعينها لتنشأ أمامنا مأساة أخرى ٠ فالمأساة المعنية نجد لها حلا ولكننا نواجه مأزقنا المأساوى أنفسنا ــ وهذا سيوجد له حل بدوره ، ولو لم يكن على أيدينا ، وتجربة الماضى ستساعد على حله ٠ وكما أن الحياة رغم أنها تتضمن مأساة فانها ليست مأساوية (والا لما استمرت لآلاف السنين) فان الفن رغم أنه ينشـأ من وقته ذاته وموقفه فانه ليس مجرد زائل ولا نسبى فى القيمة ٠ ولن نستمتع برواية **كلاريسا** ما لم نقرأها بتعاطف من خلال التاريخ ٠ ولكننا ان عالجناهـا فقط من خـلال التاريخ فلن نستمتع بها أيضا ٠ فالماضى والحاضر طرفا نقيض ولا ينفصلان فى نفس الوقت ٠ والحقيقة الدقيقة هى أن ريتشارد سون اذ تعثر فى واحد من المآزق المعاصرة لوقته فقد حقق فنا له دلالته بالنسبة لفننا نحن ٠

★★★

فيلدنج :

ليس فيلدنج ـ بخلاف ريتشارد سون ـ روائيا مأساويا ، ولا يكتب على نفس مستوى التدفق عند ريتشارد سون · ووصفه نفسه لروايته الأولى **جوزيف أندروز** Joseph Andrews على أنها « ملحمة هزلية بالنثر » هام · فقد اهتم فيلدنج بجدية أكبر من ريتشاردسون ـ بكتابة نقيض القصص التخيليه ، ورواية **جوزيف أندروز** Joseph Andrews في الواقع نقيض لرواية **باميلا** ، تهاجم كل ما يبدو لفيلدنج غير واقعي وزائف في رواية ريتشارد سون · والواقع أن فيلدنج يحاول بكل وعيه (ودينه لسيرفانتيس Cervantes واضح) أن يخلق شكلا فنيا يكون لمجتمع القرن الثامن عشر ما كانته الملحمة في عالم أكثر بدائية · على أن يكون في نفس الوقت مرآة واقعية وتقييما نقديا لحياة العصر · فالطبيعة البشرية ـ لا أكثر ولا أقل كما يعلن في الفصل الأول من رواية **توم جونز** Tom Jones هي موضوعه ·

وهذا المطلب متسع وغير حكيم نظاميا · فهو يعلن عن أحد جوانب فيلدنج ـ غموض مرح يتدهور في كثير من الأحيان الى مجرد حماس يبدو في عصرنا الحاضر احدى صفاته الأقل تعاطفا · ولكن مطلبه ينبيء كذلك بتلك الثقة العريضة وهذه المواجهة الهادئة للكريه والمحبب سواء بسواء ـ التي تضفي على الروايات ذلك الدفء والشمول · (ورغم الانطباع الذي يحدث من ضروب النقد المناصرة في مقال دكتور ليفيز) فليس فيلدنج معتدا بنفسه ولا عديم الاحساس ولا سطحي · حقيقة أنه لا يستكشف أغوار النفس المظلمة ، كما أنه لا يهدف لتحقيق التدفق المتماسك ، في اهتمام جين أوستن بمهمة الحياة ـ ولكن الذي ينجح في تحقيقه هو رؤية شاملة ، وتعليق ناقد على المجتمع منشط ومرض في نفس الوقت ·

وباستثناء رواية **جوناثان وايلد** Jonathan Wild فان روايات فيلدنج مدينة أكثر للتقليد البيكاري منها لتقليد القصة الواعظة ـ ولكن فيلدنج ـ مثل أستاذه سرفانتيس تجاوز اللا شكل العشوائي في البيكارية ، ويفرض نمطا على تلك الكتلة الحرة السخية من « الحياة » التي هي مادته الخام · وليس النمط مجرد حبكة ملفقة ، ولو أنه أحيانا يتدهور لهذا المستوى ·

ولا يمكن لأحد أن يؤكد بالدليل أن رواية **جوزيف أندروز** لهـا حبكة · والواقع أن نصيبها محدود منهـا اذا كانت وظيفة الحبكة هي تحقيق تماسك لمادة الرواية بطريقة منظمة · فهي متماسكة ، لا بفعل قصة بل بثيمات معينة ، وأيضا بطريقة دقيقة ، بقالبها الأساسي ، قالب الرحلة · فرحلة جوزيف وآدامز من لندن الى المقر الريفي لليدي بوبي Lady Booby لها طبيعة رمزية : فهي ليسـت ببسـاطة رحلة مغامرات

بل هى رحلة استكشاف • وهذا الاستعمال للرحلة كنوع ما من الرموز لحياة الانسان واجتهاداته مألوف فى الأدب بالطبع • وليس من السهل دائمـا القول بالتحديد لماذا تحقق بعض رحلات الأدب ــ مثلا رحـلات « يوليسـيس » Ulysses ، « دون كيشـوت » Don Quixote و « روبنسون كروزو » Robinson Crusoe (تحقق) مغزى رمزيا ــ بينما رحلات أخرى مثل رحلات كل من « رودريك راندوم » ، « وجيل بلاس » Gil Blas ، وديفيـد بالفـور David Balfour فى روايـة **كيدنابد** Kidnapped ، ونوم جونز ــ لا تفعل ذلك • وواضـح أن السؤال من النوع الذى يأخذ فى الاعتبار التنظيم الكلى للكتب المذكورة • فكلما تضمنت الرحلة اكتشافات أخلاقية معينة فان الرحلة ذاتها ترمز لكفاح نحو الوضوح ــ فايقاعات الرحلة تصبح مرادفة لايقاعات الحياة ذاتها كما فى **الأوديسة** أو تلمح بطريقة غامضة لهذه الايقاعات كما فى **كروزو** أو **جوزيف اندروز** •

والتيمة الرئيسية فى رواية **جوزيف أندروز** ، كما هى فى رواية **دون كيشوت** هى نقيض القصص التخيلى ، فضـح خطـورة الاتجاهات التخيلية وكشف عدم صـلاحيتها وتأكيد واقعية انسـانية • وتحتوى **جوزيف أندروز** مثل **دون كيشوت** على عناصر ساخرة Burlesque من الخطأ المبالغة فيها • فرواية **باميلا** لريتشارد سون تتعرض للسخرية على طول الخط : فحماية جوزيف لبتولته من هجمات ليدى بوبى تشكل موقفا يقدره حق قدره فقط قارىء القصص التخيلى ، ولكن نية فيلدنج تفوق السخرية كثيرا • ففى مقطع سيق فى التمهيد للرواية يربط بين نفسه وبين هوجارت Hogarth قائلا « ان الذى يسمى العبقرى هوجارت رسام سخرية يزجى له أقل تكريم » • ولكى نعرف عدم سلامة اعتبار رواية **جوزيف أندروز** مجرد سخرية burlesque لرواية **باميلا** علينا أن نقارنها برواية Shamela التى لبس لها بمنتهى الوضوح أى عرض آخـر •

ففى **شـاميلا** طبعـا لا يوجد بارسـون آدامز ، وأهمية آدامز فى **جوزيف أندروز** رئيسية ، ليس لأنه شخص مرسوم جيدا (وهو كذلك) ولكن لأنه يرتفع بنقد فيلدنج ضد القصص التخيلى لدرجة أعلى بكثير من مجرد التنديد بوعظ ريتشـارد سون فى كتـاباته الاباحية • وكمـا أن دون كيشوت غير عملى بدرجة جنونية ــ برأسه المليئة بالأفكار الخيالية للشرف والفروسية ــ ومع ذلك انسانى ، فكذلك آدامز عقله مشبع بالآداب الكلاسيكية وفلسـفة أفلاطون ويقف دائما فى أكثر الصراعات حدة مع الحقائق الصلبة • فهو يضل الطريق ، وينسى نقوده وينام عندما يجب أن يستيقظ ، ويحارب طواحين هواء من نسيج خياله (يتضح أنها صبيان

القرية المشغولون فى لعبهم بالطيور) ومثل كيشوت فهو رجل أفضل من أولئك الذين يستخفون به ٠

وفى صراعات الروايه ـ وكلها صراعات البشرية ضد النفاق والأخلاف الزائفة ـ نجد آدمز ـ رغم مثالينه غير العملية ـ دائما على حق ٠ ومن ثيمات الكتاب التى تعاود الظهور الاحسان ٠ ومناقسة آدامز مع بيتر باونس Peter Pounce السافى ـ مثل واضح لذلك :

أجاب الثانى « أحمد الله أن عندى القليل الذى يجعلنى راضيا ولا أحسد أحدا ٠ عندى القليل يا مستر آدامز أفعل به من الخير بقدر ما أستطيع » ٠ فرد آدامز « أن الغنى بدون الاحسان لا قيمة له ـ ذلك أنه نعمة فقط لمن ينعم به على الآخرين » فقال بيتر « أنت وأنا لدينا أفكار مختلفة عن الاحسان ٠ أنا أعترف أنى لا أحب الكلمة (« احسان ») كما تستعمل عامة ـ كما لا أظن أنها تناسب واحدا منا نحن السادة فهى صفة وضيعة من صفات القسس ـ ولو أنى لا أعنى أن كثيرا من القسس ينصفون بها » ٠ فقال آدامز « سيدى ٠ ان تعريفى للاحسان هو الاستعداد الكريم لرفع المعاناة عن التعساء » فرد ببتر قائلا « ان فى هذا التعريف شيئا أحبه كثيرا فهو كما نقول استعداد ولا يتصل بالفعل بقدر ما يتصل بالاستعداد : ولكن للأسف يا سيد آدامز ـ من المقصودون بكلمة التعساء ؟ صدقنى ان تعاسة البشر أغلبها من نسيج الخيال ٠ فمن البلاهة وليس من الخير أن نسرى عنهم » ٠ فأجاب آدامز : « من المؤكد يا سيدى أن الجوع والعطس والبرد والعرى وأنواع البؤس الأخرى التى يعانى منها الفقراء لا يمكن أن تكون شرا خياليا » (١٧) ٠

ليس فى الحديث أى ارتجال ، ولقد سبق تقديم الموضوع من قبل بواسطة مسز تاووواوس Towwouse المريعة ، ذات الآراء القوية ٠ فقد قالت « الاحسان العام ٠٠٠ الاحسان العام يعلمنا أن نعول الآخرين وعائلاتنا ٠ وأؤكد لك أننا أنا وأهاى لسنا على استعداد للافلاس بسبب احسانك » (١٨) ٠

ويعود للموضوع جوزف من جديد الذى يحدث نفسه (حتى يغلب آدامز النوم) مقارنا بين الاحسان والشرف ٠

والحديث مع بيتر باونس مثل بديع لبس فقط لقوة المناقشات عند فيلدنج ولكن لدقة جدله ٠ اذ يبدأ باونس بتعريف نموذجى عقلانى فى ظاهره ومادى للاحسان ٠ ولكن عند نهاية الحديث ننكشف ماديته كمثالية جوفاء (« ان تعاسة البشر أغلبها من نسيج الخيال ») بينما

يبقى آدامز المثالى غير الواقعى ليؤكد واقعيــة الجوع والعطش والبرد والعرى ·

وهذا هو نوع البصيرة النافذة الذى يتعدى مجرد التعاطف القلبى مع ما هو مهذب وكره ما هو ريائى ، وهو الذى يعطى رواية **جوزيف أندروز** نوعيتها · ولكن لا يجوز لنا ، فى نفس الوقت ، أن نبخس قيمة التهذيب العقلانى الشفاف والاهتمام الأخلاقى (رغم عدم دقته) الذى يؤسس رؤية فيلدنج · ففى الخلافات المستمرة فى رواية **جوزيف أندروز** حول موضوع الاحسان ــ وهى خلافات يواجه فيها دائما كل من جوزيف وآدامز المتاعب ، عامة لأنهم بغير مال ، من المشوق والمثير للانتباه أن الأشخاص غــير الكرماء هم دائمــا العظماء والعصريون والشــهوانيون والجشــعون والخائفون والمنافقون ــ مسز سليبسلوب ومنيلاتها وبارســـون نراليبر Parson Trulliber ــ بينما الكرماء ينتمون للطبقة الوضيعة ــ التباع Postillion الذى يعطى جــوزيف عبــاءته ، والجنــدى العادى الذى يســدد الفاتورة فى الحانة ، والفلاح الذى أدرك حقائق الدنيا · واذا توقفنــا لتحليل الحس بالانسانية الكريمة المتغلغل فى روايات فيلدنج (وهو بعد كل شىء الصفة السائدة فى كتبه) لوجدنا أنه ينبع لا من الطيبة الوادعة الغامضــة غير المحددة ، بل من وعى اجتماعى وادراك للناس فى منتهى التحديد · كما أنه ليس نتاج نظرة عاطفية ــ فالعامة فى روايات فيلدنج فى كثير من الأحيان قساة وأغبياء وجهلة · ولكنهم بشر وليسوا موضع احتقاره ·

وتوضح رواية **جوزيف أندروز** بجلاء علاقة فيلدنج بالمدرسة البيكارية وذلك فى استعماله القصة الدخيلة interpolated tale : اذ يعطل السرد مرتين بينما يسرد شخص غير مهم قصــة طويلة ليست لها علاقة واضحة بالرواية ــ وهى حيلة يستعملها كثيرا الكتاب البيكاريون · ولكن الحقيقة أن **ليونورا** (أولى هذه االقصص) وقصة مستر ويلسون يضيفان بالفعل للخطة فى رواية **جوزيف أندروز** · وليست أى منهما مجرد قصة عرضية · والاقصوصتان لا تؤديان فقط للمقارنة والتوازن بينهما ، بل ان كلا منهما تضيف تشكيلات للموضوعات الرئيسية فى الكتاب : التخيل والاحسان والحب · وليست قصة ليونورا مجرد محاضرة أخلاقية ساذجة عن العواقب السيئة لسلوك ليونورا ، بل ان الغرض الأساسى منها هو أن تتيح لفيلدنج التعليق على عدم سلامة فكرة قصة كهذه · ففى قصة **ليونورا** توجد أنواع السذاجة الأخلاقيــة والفنية (بمــا فيها الخطابات الحمقاء ···) التى نجدها فى رواية **باميلا** ولا يقدمها فيلدنج لنا لنوافق عليها · (ففقرة مثل « تهذيب عقلك ··· » التى تبدأ بها ردها على خطاب

هوراشيو Horatio العرامى المصطنع للغاية ـ تحمل كما ضخما من السخرية) . وقصة ليونورا تؤكد الفسوق الأحمق فى موقف بامبلا من الحب . وتضيف قصة مستر ويلسون جزءا أكبر للصورة اذ تعطينا شيئا عن عالم آل بوبى Booby يتعين ذكره من أجل نمط الرواية .

واذا كانت **جوزيف أندروز** مختلفة تماما عن **جوناثان وايلد** فان **توم جونز** Tom Jones تكاد تختلف بنفس القدر . وأكثر ما يسترعى الانتباه ، عند العودة لهذه الرواية هو كونها الى حد كبير كتاب غير نهائى وتجريبى للغاية . فبالرغم من كل الثقة بالنفس الظاهرة ، والسهولة التى يمارس بها فيلدنج دوره كمحرك للدمى ، والكفاءة الفائقة فى بناء الحبكة ، فانه يتحسس طريقه باستمرار لينتقل من أحد مستويات السرد الى مستوى آخر مستكشفا بارتجال امكانيات مجاله .

والانطباع الفورى عكس تجريبى ـ اذ يبدو فيلدنج متحكما فى الموقف الى حد بعيد ـ فالحبكة ـ كما قرر العديد من النقاد ـ معالجة بمنتهى المهارة وهى فى الواقع مهمة فيلدنج المسرحى المحترف الناجح من قبل . والعنصر الأساسى بقدر أكبر ، فى انطباع الاقتناع ، هو طبيعة فلسفة فيلدنج المتشككة المتفائلة . فهو يذرع العالم بخطوات واسعة دائما فى تطلع ، وفى أحيان كثيرة باستياء ، ولكن دون الشعور أبدا باساءة لا تمحى . وليست هذه بالمرة فلسفة بالمعنى الأكاديمى ولا هى بالتأكيد نظام ميتافيزيقى واع ، بل هى اتجاه عقلى وقبول لمستويات ومعالجات معينة . وفيلدنج مثل أغلب كتاب القرن الثامن عشر متأكد جدا من عالمه . وهو ليس مبالغا فى التفاؤل ، بل هو واثق ـ واثق أن مشكلات المجتمع البشرى ـ أى مجتمعه هو ـ يمكن حلها وسوف تحل بالمشاعر الانسانية والعقل الراجح . وهذه الثقة الواسعة المتسامحة هى التى تعطى رواية **توم جونز** نغمتها الخاصة وهى أيضا التى (نشك أنها) تباعد بين أولئك النقاد الذين يقلون عن فيلدنج فى الثقة بالانسان الاجتماعى ، والذين يخطئون اذ يعتبرون تفاؤله تبلدا .

ويمكن عزل النغمة الارتجالية على أساس صدورها عن انشغال فيلدنج الدائم بالمنهج : ما هى أفضل الطرق لكسب اهتمام القارىء ؟ وكيف يمكن عرض أحد الشخوص على الصفحة ؟ وكيف يمكن تحقيق أى نوع من الشغف دون لعب حيلة على القارىء أو تزييف موقفه هو كمنفذ للعرض ، وعالم بكل شىء ؟ وهو يجد باستمرار أن تلفيق حبكته يؤذى الشخوص الذين أبدعهم . والحقيقة أن رواية **توم جونز** بها مبالغة فى الحبكة . اذ تحدث مشاهد لم تنشأ بالضرورة من الشخصية ولا من

الهدف ــ والشخوص أنفسهم ليسوا أناسا بكل ما فى الكلمة من معنى ــ فأغلبهم شخوص غير مجسدين ، يتبعون تقليد « مهزلة الأمزجة » Comedy of humours ، تلك النظرية المقيدة ــ بيد أنها سطحية ــ والمبنية على علم النفس الفسيولوجى الساذج للعصور الوسطى ــ ونفس اللغة التى يستعملها الأمزجة humours تستمر ، فيشار الى « بشرة » توم جونز عند مناقشة مغامراته العاطفية ، ويكشف اسم أولويرذى Allworthy عن كيفية ابداعه ٠

والقضية هنا ليست أن « تقليد الأمزجة » غير سليم ، بل أنه لا يفى تماما بمتطلبات فيلدنج الأوسع لتقديم صورة صادقة وواقعية للطبيعة البشرية ٠ ويوجد فى رواية **توم جونز** أى كم من الحياة ٠ ولكنه لا يقدم بأى نوع من التمسك بالتقليد ٠ وبعض الأحداث درامية للغاية ، تتطور من خلال امكانياتها الذاتية ونتيجة لها ، مثل المشهد الذى تجد صوفيا فيه توم فى حجرة ليدى بيلاستون Bellaston ، وأحداث أخرى مثل الأخطاء فى الحانة ، كلها مجرد تلفيقات لا قيمة لها سوى استغلال اللحظة الهزلية ــ وأحداث أخرى أيضا ، مثل مشاجرة مولى سياجريم Molly Seagrim فى ساحة الكنيسة ، هى سرد واقعى يساهم فى بناء المنظر الشامل panorama الأكثر اتساعا ، ولكن القارىء لا يندمج فيه تماما ٠ ويأتى ابداع الشخوص كذلك على مستويات متنوعة : فشخص أولويرذى يكاد يكون شخصية مجازيه allegorical يكاد يكون غير محدد كفرد ، أما سكوير Square وثواكام Thwackum فهما مثل « التسع قنينات » المرصوصة بنظام يسهل الاطاحة بها ــ ومسز بليفيل Mrs Blifil شخصية واقعية ــ وهى أساسا نموذج ، وليست معروضة بوضوح ولكن يمكن رؤيتها بدقة ٠ وتوم ذاته وسكواير وسترن Squire Western غير دقيقين ولكنهما شخصان مكتملان ، وبارتريدج Partridge أكبر بكثير من الواقع ويكاد يكون قد أبدع وعرض بنظام مسرح المنوعات Music Hall الذى ظهر فيما بعد ٠

ورغم كل هذا فالرواية لها وحدة ونمط ــ وهو أمر يتعدى حبكتها المصطنعة والملفقة بعناية ــ ولو أنها غير رمزية بالمرة ٠

ورواية **توم جونز** تعليق شامل Panoramic على انجلترا سنه ١٧٤٥ ، وهى قصة توم جونز وصوفيا وسترن ٠ والذى يستولى على تعاطفنا فى هذه القصة (وهو أمر غريب جدا ، كما قد يظن المرء ــ لأن الكتابين فيما عدا ذلك مختلفان تماما) هو نفس ما يستولى على تعاطفنا لحساب كلاريسا ٠ ذلك أن توم وصوفيا ، مثل كلاريسا ثائران ، يثوران

ضد المستويات العائلية السائدة والمحترمة فى مجتمع القرن الثامن عشر . وبناء على هذه المستويات يتحتم على صوفيا أن تطيع والدها ، ويجب أن يكون توم كما يعتبره بليفيل Blifil ، حدثا غير شرعى يجب وضعه فى حيزه بحزم .

وحقيقى أن فيلدنج - لأغراض حبكته (ولبرضى الذوق التقليدى) يجعل توم سيدا Gentleman رغم كل شىء ، ولكن هذا ليس مهما حقا . والمهم بالفعل لأن كلا من حركة الأحداث كلها وبنية الكتاب تعتمد عليه ، هو أن توم وصوفيا يحاربان المجتمع التقليدى مجسدا فى شخص بليفيل ، وهما يحاربان بكل الوسائل - بما فى ذلك عند الضرورة اللكمات والسيوف والمسدسات ، وبخلاف كلاريسا فهما ليسا سلبيين فى صراعهما . وهذا هو السبب فى أن رواية **توم جونز** ليست مأساة بل ملهاة . والذى يحوز قبولنا لنظرة فيلدنج الملهاوية للحياة ليس النهاية السعيدة الملفقة تقليديا ، بل هى الثقة التى نستشعرها طوال الرواية ، بأن كلا من توم وصوفيا يستطيعان ، وحتما سينجحان فى ، التشبث بموقفهما وتغييره . وبالطبع ليس هناك تناقض فى أن القارىء الذى يقتنع بمأساة كلاريسا لابد وأن يقتنع بملهاة توم جونز . فالمأساة والملهاة - حتى فى موقف بعينه ليستا ما نعتبر كلا منهما للأخرى .

وصراع توم وصوفيا ضد بليفيل وكل ما يمثله يشكل لب الرواية : فالوغد فى **توم جونز** ليس أولويرذى الذى تبدو مستوياته قاصرة ولكنه يخدع بمهارة ، ولا هو الأبله العجوز سكواير ويسترن الذى يبرع الكاتب فى عرضه ، بل هو بليفيل . والواقع أن ضعف كل من أولويرذى وويسترن يرجع الى أنهما يخدعان من بليفيل الذى يقبلانه على مظهره . وبليفيل « الواعى الحريص الورع » هو فى الواقع خائن فاسق منافق وأنانى للغاية . فمنذ اللحظة التى يخون فيها بلاك جورج ، الذى كان توم قد حماه بكذبة بيضاء ، نتبين نوعية بليفيل بوضوح - وهو دائما فى جانب الحشمة التقليدية . وهو صديق (ولهذا مغزاه) لكل من سكوير وثواكام بالرغم من عدم تكافؤهما المنطقى . وعندما تنهرم خططه المهلكة ، التى ترتكز على اهتمام طبقة الحكام السائدة بفضل الأملاك والزيجات « الجيدة » ، نجد وصف فيلدنج له ذا مغزى :

« استلقى على فراشه ، حيث رقد مستسلما لليأس ، وغارقا فى دموعه ، التى لم تكن من ذلك النوع الذى ينهمر من الأسف العميق ، ويغسل الذنوب من عقول أرغمت فجأة ودون وعى على ارتكابها مجافية مبادئها ، كما يحدث أحيانا ، حتى للناس الطيبين ، بسبب ضعف البشر ، لا لقد كانت من النوع الذى يذرفه اللص الخائف فى عربته ، وهى فى

الواقع نتيجة لذلك الاهتمام الذى يندر أن يتجرد أكبر الناس همجية من الشعور به نحو أنفسهم » .

ويمهد هذا أذهاننا رغما عنا الى رواية **جوناثان وايلد** وليس ذلك مجرد صدفة . فمن المجدى أن نتذكر أن ضعف رواية **جوناثان وايلد** يكمن فى شخص هارتفرى Heartfree وأن قوة **توم جونز** تأتى بدرجة كبيرة من شخص توم . ذلك أن توم على عكس هارتفرى لا يخاف أن يحارب ، واذا لزم الأمر ، لا يتورع عن الكذب ، ويملك كل الروح والحيوية التى تعوز هارتفرى ، وفى دوره تصبح كل ايجابيات فيلدنج أكثر صلابة وأشمل تحقيقا . والايجابية الغالبة فى توم هى التلقائية . فهو يتصرف بطبيعته دون تكلف ، ولذلك فان التجاوزات التى تقوده اليها غرائزه الحيوانية تغتفر . وتوجد هنا حلقة اتصال هامة بتلك الشخصية المتكررة فى القرن الثامن عشر ، « الهمجى النبيل » Thonoble savage (الذى تلمحه مسز هارتفرى فى أفريقيا) وهو شخصية تتحول بعد فترة الى « رجل الطبيعة » natural man لدى كل من روسو Rousseau والرومانسيين the Romantics (ورواية مسز انشبالد Mrs Inchbald **الطبيعة والفن** تشكل حلقة اتصال هنا) .

« والرجل الطبيعى » (الذى ينحدر من « عصر ذهبى » « والهمجى النبيل » ، كلاهما بالطبع مثل عاطفية ، ولكنهما ، بالرغم من ذلك ، يلعبان دورا هاما ، فى صراع رجل القرن الثامن عشر لتحرير نفسه من نقائص المادية الآلية وعواقب نظام المجتمع الطبقى . وهما فكرتان قويتان لأنهما تعارضان الرؤية الجامدة للعالم لدى الطبقة الحاكمة فى القرن الثامن عشر . وتكمن قوتهما فى تأكيدهما الثورى لمقدرة الطبيعة البشرية على تغيير نفسها والعالم ، ويكمن ضعفهما فى الطبيعة المثالية لهذا التأكيد ،

ونواحى القوة والضعف فى ابداع فيلدنج لتوم جونز لها نفس هذه الصفات . فالقوة تكمن فى حيوية ردود فعل توم وتلقائيتها ، وفى ضعف عنصر المثالية المرتبطة بثقة فيلدنج البسيطة فى قيم القلب . وبعد كل شىء ، أليس توم مستعدا أكثر من اللازم لنفض يديه من موللى سيجريم ؟ وألا تنشأ عدم اللباقة هنا من عدم الرغبة فى تقييم التلقائية أخلاقيا فى حدود موقف اجتماعى معين ؟ والأهم من ذلك ــ هل يمكن لزيجة سعيدة واحدة تبرير عالم يحكم المسكن فيه أمثال بلبفيل المغرور ؟ وهل أسلحة توم وصوفيا أسلحة كافية ؟

ورغم كل هذا ــ فان القصة الرئيسية لتوم وصوفيا هى التى تعبر أحسن تعبير وبشكل ملموس عن رؤية الحياة التى يهتم فيلدنج بتقديمها

فى روايته (وربما يجب القول باننا ، نتيجة لتأثير قصة توم وصوفيا وشرعيتها) ، ومع ذلك فنحن لا نقترب كثيرا من توم وصوفيا ـ اذ يحتفظ بهما فيلدنج على بعد منا عن قصد ، فالبداية التهكمية لوصف صوفيا ١٩ هى فى الواقع تحايل لعدم وصفها • وبعد ذلك يكتب فيلدنج عن بطلته فى الرواية ما يلى :

« أما عن الحالة الراهنة لذهنها ، فسأتبع قاعدة لهوارس Horace بألا أحاول وصفها ليأس من النجاح • وأغلب قرائى يستطيعون التكهن بصورتها لأنفسهم والقليون الذين لا يمكنهم ذلك سيعجزون عن فهم الصورة أو على الأقل سينكرون صدقها اذا رسمتها بهذه الاجادة » ٢٠ •

وهذا الرفض المتعمد من فيلدنج لوضعنا بالقرب من شخوصه ـ بحيث يميل أغلب الوقت لأن يصف بدل أن يقدم موقفا ما ـ لا يمكن التخلص منه ببساطة على أنه قصور فى فن فيلدنج ـ اذ هو على العكس أساسى لمنهجه الملهاوى ـ فهو يطالب القارىء بأن يستعرض الحياة بدلا من ممارستها • وهكذا يميل دائما لمعالجة موقف معين عن طريق التعليق العام • ومن هنا تأتى الصفة المميزة لأسلوبه (*) الذى تطغى عليه الأسماء المجردة التى تعمم السرد ، وتزيح المشاعر المحددة بعيدا ، ومع ذلك فلأن المواقف الاجتماعية لفيلدنج نفسه (وبناء عليها لغته) مفعمة بالأمان والثقة ، فانها تثير تجاوبا محدودا للغاية ، ولو أنه بطبيعة الحال ليس تجاوبا حميما • وهو مهتم فى المقام الأول بالمجتمع الانجليزى العريض لا بالطبيعة المحددة لشعور الشخوص كأفراد • وبين هذه البانوراما العريضة هذا الاهتمام العام ، وبين أنفسنا يقف فيلدنج نفسه (أكبر حجما وأكثر الحاحا من أى الشخوص التى أبدعها) ليوجه انتباهنا ويتحكم فى ردود فعلنا ، ويفرض النمط • ولقد أوضح هنرى جيمز بطريقة رائعة ـ رغم أنه من أبعد الروائيين عن فيلدنج فى المنهج ووجهة النظر ـ (أوضح) النقطة الأساســية :

« حقــا ان بطــل فيلدنج فى رواية **توم جونز** متحبر بدرجة دقيقة وحميمة على غرار ما يمكن أن يتعرض له شاب يتمتع بالصحة والحيوية ويفتقر للتصور • والأمر الذى يجب تقريره ـ فى كل الاحتمالات ـ هو

(*) مثال : ولذلك فبعد أن أزال الزواج كل هذه الدوافع ، سئم هذا التواضع وبدأ يعامل آراء زوجته بتلك الغطرسة والوقاحة التى لا يجيد أداءها سوى أولئك الذين يستحقون بعض الاحتقار ، والتى يتحملها فقط أولئك الذين لا يستحقون الاحتقار » (الكتاب الثانى ، الفصل السابع) •

أن شعوره بالحيرة يؤثر على المستوى الملهاوى كليا وليس على المستوى المأساوى اطلاقا • ذلك أن له قدرا كبيرا من « الحيوية » يكاد يصل به ، لأجل تأثير الملهاة وتطبيق النقد — الى مستوى من له عقل — أى من تكون له ردود فعل ووعى كامل — يضـاف الى ذلك ما لمؤلفه — ذى الادراك الرائع — من سعة فى التفكير من أجله ومن حوله حتى لنراه من خلال الجو المصقول من وعظ فيلدنج القديم ومزاحه الرقيق القديم وأسلوبه الرقيق القديم — وكلها فى الواقع تكبر كل شـخص وكل شىء وتجعله هاما بطريقة ما » ٢١ •

★★★

ان رواية **تريسترام شاندى** Tristram Shandy (التى نشرت بين سنة ١٧٥٩ — سنة ١٧٦٧) عمل فردى لاعتبارات عديدة ، وغريب الأطوار لدرجة أنه يمكن اعتبارها غير ذات مكان مكمل فى تطور فن الرواية • وحقيقة أن ميلاد البطل فى روايات قليلة يستغرق ثلاثة أجزاء — وقد يترك البطل نهائيا قبل سن المراهقة ، ولكن روايات قليلة أخرى — فى نفس الوقت — تتخذ كأحد موضوعاتها الرئيسية المؤثرات (قبل ميلاده وبعده) التى تقرر أخلاق الشخص الرئيسى (ولو أنها تصلح كغيرها موضـوعا معقولا كأى موضوع آخر لرواية ما) •

وحقيقى أيضـا أنه فى قليل من الروايات الأخرى — قبل القرن العشرين على أى حال — تشكل الانحرافات عن الخط الرئيسى digressions الجزء الأكبر من القصة — ولكن الاشارة — فى نفس الوقت — الى منهج ستيرن Sterne على أنه انحرافى digressive يقودنا كما يؤكد هو لاغفال أغلب أهداف الكتاب • فرواية **تريسترام شاندى** ليست بدون خطة — ولا يمكن فى الواقع فصل الاستطراد والتعريج عن التقدم الى الأمام • واذا كان التقدم للأمام متعرجا أو منحرفا أو مثبطا • فهكذا — يؤكد ستيرن — تسير الحياة نفسها أو على الأقل الجانب المعين منها الذى يهتم بتصويره •

كما أن **تريسترام شاندى** ليست بعيدة كثيرا عن التقليد الروائى فى القرن الثامن عشر (اذا أمكن اطلاق الكلمة على مجموعة من الأعمال التجريبية tentative) كما قد يبدو لأول وهلة • فدين ستيرن Sterne للكاتب رابليه Rabelais ، واضح وضوح دين فيلدنج للكاتب سيرفانتيس • ولو أننا نعرف لأول وهلة بأن نغمته مختلفة تماما (وبميلها للضحك

المكبوت) تأتى أقل رجولة بدرجة واضحة • وهذه السمة فى ستيرن ـ المهذار ، متســلق المجتمع ، وهو يحاول جاهــدا التــوافق مع المجتمع الأرستوقراطى ــ التى لن أتصدى لمناقشتها ـ موجودة بالفعل ، وقد قيل عنها الكثير ، ولكنها لا يجوز أن تصرف تفكيرنا عن قيمة عملــه وســحره الحقيقى • والموضوع الرئيسى فى **تريسترام شـاندى** كما قرر مســتر جفرسون من قبل ، « يمكن رؤيته كصدام ملهاوى بين عالم التعلم وعالم شئون البشر » (*) • ولسنا فى حاجة لتأكيد العلاقة بين هذه الرواية (ولا نعنى ديننا مقصودا) ورواية **جـوزيف اندروز** وبالتـالى لرواية دون كيشوت • فانشغال مستر شاندى المقلق بالتعلم المجرد ـ ما وراء الطبيعة ، والقانونى والوظائفى Physiological واللغوى ••• والعلوم العسكرية ـ هى كلها فى نفس خط فروسية كيشوت وانهماك پارسون آدامز فى الآداب الكلاسيكية • وهى تتخذ مغزى مماثلا فى نمط كتاب سنيرن ــ فجميعها دائما متعارضة مع الواقع •

وقد أوضح مســتر جيفرســون أنه فى كل مرحلة من **تريسترام شاندى** تكون المحن التى يتقرر بها مستقبل تريسترام اما نتائج فعلية للعبة الحصان Hobbyhorses واما مشتقه من حقائق قوية تتحدى نظريات مستر شاندى المحبوبة • وفى نفس لحظة الأنجاب تتشتت ثقة مستر شاندى الطبيعية وفوق الطبيعية بفعل سؤال زوجته الواقعى عن ملء الساعة • ويؤدى التقيد الحرفى بالقانون الى كون مستر شاندى مولودا فى الريف وبالتالى الى دكتور سلوب Dr. Slop وبالتالى الى مأساة أنفه • ومن خلال عناد الحياة تستحيل نظرية شاندى المتقنة عن الأسماء الى لا شىء • فاسم تريسترام هو أسوأ الأسماء الممكنة • وسقوط اطار النافذة بسبب احتياج العم توبى للرصاص لتماثيله الصغيرة (وارضاء تريم الأمين له بكل ما فى وسعه) ليس فقط ضربة أخرى قاصمة لآمال البطل الشاب ، بل انه يضيف حدة خاصة ••• ولبحوث مستر شاندى (المتضمنة تحقيقا كاملا فى حجرة الملابس لدى القدماء) عن مسألة السراويل •

ويلاحظ أن التعلم الحرفى الذى يشكل كما نرى الأضحوكة وبالفعل القوة الدافعة المضادة لرواية **تريسترام شاندى** ليس مجرد **أى** تعليم ، أو **أى** اهتمام بالنظريات • حقيقة أن بعض تأثير الكتاب يمكن تحققه عن

(*) أود أن أقرر دينى الخاص ــ فى هذ الجزء ــ لمحادثاتى مع مستر د• و• جيفرسون D. W. Jefferson ولمقالته عن « رواية تريسترام شـاندى وتقـليد المفـكر المتعلم » ــ (مقالات فى النقد الجزء الأول ــ رقم ٣) •

طريق أى مقاومة بين النظرية والتطبيق ، وأن أحد مستويات اعجابنا به يأتى من استشعاره باستعصاء الحياة وصعوبة وضع النظريات المناسبة عن أى شيء له مثل تعقيد الحقائق المتعددة للحياة الفعلية ، ولكن كتاب ستيرن يعتمد فى النهاية على أقل قدر من التصميمات ، ولا نستطيع استخلاص المبادىء التى يتضمنها الا بصعوبة جمة • وهكذا فوصفه كنقد مستتر لموضوع التناقض بين النظرية والتطبيق - ولو أنه حقيقى الى حد ما - لا يوصلنا بطريقة مناسبة لصفته الأساسية وهى أنه صلب ومحدد للغاية •

ذلك أن « عالم التعلم » عند ستيرن ليس ببساطة كما افترض أحيانا مجرد العالم الفاسفى عند لوك Locke وحركة التنوير فى القرن الثامن عشر • فلا شك أن ستيرن الذى كان غارقا لأذنيه فى فلسفة لوك قد استثمر بالفعل - وبأقصى درجات التأثير - نظرية لوك عن تداعى الأفكار • ومن الممكن أن نرى هذه النظرية كأساس ليس فقط لتعريجاته واستطراداته فى رواية تريسترام شاندى - بل لقدر كبير من أدب مجرى الوعى ، Stream of Consciousness الحديث • ولكن المبالغة فى تبسيط دين ستيرن للفيلسوف لوك من شأنها المخاطرة باغفال الكثير من موضوعات الكتاب • ذلك أنه يوجد فى رواية تريسترام شاندى توتر مستمر ودقيق بين ما يمكن وصفه بالحس السليم للمستنيرين فى القرن الثامن عشر والتقليد السكولاستى Scholastic tradition القديم فى عالم العصور الوسطى •

والنكات فى رواية تريسترام شاندى يمكن تعقلها أو ادراكها على أساس علاقتها بالتقليد السكولاستى ، ويكمن السبب فى ذلك فى العادات الفكرية لما قبل عهد العلم • ولقد وصف هوايتهيد White head المرحلة الأخيرة للفكر السكولاستى كمرحلة من « التعقل غير المقيد » مشيرا الى حريته فى التأمل المجرد غير المكبوح بالنظام الذى فرضه المنهج العلمى فيما بعد • ويستغل هذه الحرية المفكر السكولاستى - ونجد له أمثلة فى أجزاء من أعمال رابليه وفى قصائد الشاعر دون Donneالأكثر ميتافيزيقية Metaphysical وذلك باستعمال أفكار العلماء بمهارة لاغراض غير مألوفة • وينتمى ستيرن باصالة الى هذا التقليد (ومثله فى ذلك سويفت كمؤلف لرواية قصة حوض A. Tale of a Tub) وذلك بقدر ما يكون التناول الطيع للأفكار فى خدمة البلاغة واحدا من صفاته الرئيسية - وهى نقطة لا يجوز تعتيمها بحقيقة أن الأفكار ليست سكولاستية ولكنها تشمل أفكار العلميين والفلاسفة المحدثين • وهو يختلف فى الروح عن غيره من كتاب القرن الثامن

عشر الذين تأثروا بآراء لوك كما يختلف عن لوك ذاته ـ فى أنه يجد فى أفكاره فرصة لممارسة التخيل .

وفى نطاق نظام التعلم القديم ـ كما تصوره أعمال سيرتوماس براون Sir Thomas Brown ـ لم تكن فى الكون معضلات لا يستطيع الهاوى المتبحر فى المعرفة معالجتها ، محاجيا بالمبادىء المجردة ومستشهدا بالعديد من المراجع التقليدية المدونة عادة في قوائم مهيبة . ومن الخطأ افتراض أن هذه العقلية قد تلاشت مع أول جيل أو جيلين من العلم الجديد . فمستر شاندى الذي يجسدها بدقة يمثل ما كان يعتبر بلا شك لا عصرى (ولكن ليس منتهيا تماما في منتصف القرن الثامن عشر) . وكان ستيرن يكتب عن عادات ذهنية مألوفة له انسانيا رغم كل ما فيها من تطرف . ولهذا السبب لا نجد شيئا غير مشوق فى رواية **تريسترام شاندي** . فنحن نستشعر قوة لعبة الحصان Hobby Horses فى نفس الوقت الذي نستشعر فيه سخافتها . ومثل كل الناقدين التهكميين المجيدين يشعر ستيرن على مستوى معين بأعمق درجات التعاطف ، بل انه يشارك بالفعل فى الاتجاهات التى ينتقدها .

وهذا ، إذن ، أحد عناصر رواية **تريسترام شاندى** ـ تلك المعالجة التهكمية لطريقة تفكير بالية ـ وهو الوجه الذى يكشف عن رواية ستيرن لا على أنها مجرد تطلع خاص بل على أنها لا خيالية ، واسهام نحو أدب أكثر واقعية وأكثر اشباعا . ويرتبط ارتباطا وثيقا بهذا نجاح ستيرن في الوصول لأعماق معينة في التجربة الإنسانية ـ (أعماق) استعصت على روائيين سابقين . وأفضل وسيلة لتصوير هذا النجاح هي اقتباس فقرة عن وصول خبر وفاة السيد بوبى Mr. Bobby :

« صاح أوباديا Obadcia : لقد مات سيدى الشباب في لندن ـ وأول ما تبادر لذهن سوزانا نتيجة لصيحة أوباديا قميص نوم أمي الستان الأخضر الذى كان قد نظف مرتين ـ ويحق للفيلسوف لوك ان يكتب فصلا عن عدم كفاءة الكلمات ـ وردت سوزانا « واذن يجب علينا جميعا أن نلبس ثياب الحداد ـ ولكن ـ لاحظ للمرة الثانية أن كلمة الحداد ـ بالرغم من أن سوزانا استعملتها بنفسها ـ قد أخفقت أيضا في أداء دورها ، اذ لم تثر فكرة واحدة تصطبغ باللون الرمادى أو الأسود ـ اذ كان كل شيء أخضر ومازال قميص النوم الساتان الأخضر معلقا هناك .

« وصاحت سوزانا : سيكون هذا سببا فى وفاة سيدتى المسكينة ـ وتبع ذلك دولاب كامل بملابس والدتى ـ ياله من موكب ! ثوبها الأحمر

والبرتقالي والحرير الأطلس الأصفر والأبيض وثوبها « التافتا » البني ـ وطواقيها المفواة بالتطريز ، وملابس نومها وقمصانها الداخلية المريحة ـ لم تترك هدمة واحدة ـ وقالت سوزانا « لا ـ لن ننظر ثانية الى أعلا » . كانت لنا خادمة بدينة بلهاء ـ أعتقد أن والدى احتفظ بها لبساطتها ، وكانت تعانى طول الخريف من داء الاستسقاء . قال أوباديا لقد مات ، وقالت الخادمة الحمقاء : لقد مات بالتأكيد ! ولم أمن أنا . فصاحت سوزانا توجد هنا أخبار محزنة يا تريم ـ صاحت وهى تمسح دموعها عندما خطا تريم Trim الى داخل المطبخ ـ لقد مات مستر بوبى ودفن . وكان الدفن اضافة من سوزانا ـ سيتحتم علينا جميعا أن نلبس الحداد . وقال تريم أتعشم غير ذلك ـ فصاحت سوزانا بجدية ـ انت تتعشم غير ذلك ! ـ لم تصل فكرة الحداد الى عقل تريم كما حدث لدى سوزانا ـ وقال تريم موضحا حديثه : أتعشم من الله ألا يكون الخبر صادقا ـ فرد أوباديا : لقد سمعت قراءة الخطاب بأذنى ذاتها ـ وسيكون علينا عمل شاق هو ازالة الحشائش من المستنقع . فقالت سوزانا : أوه ـ لقد مات بالتأكيد ـ وأضافت الخادمة « بالتأكيد بقدر ما أنا حية » ..

وقال تريم متنهدا ـ أنا أبكيه بقلبى وروحى ـ المخلوق المسكين ـ الولد المسكين ـ السيد المسكين ـ وقال سائق العربة ـ لقد كان حيا فى عيد العنصرة الماضى ـ فصاح تريم وهو يمد ذراعه الأيمن ويتخذ فجأة نفس الوضع الذى يقرأ فيه خطبة الوعظ ـ العنصرة ! واأسفاه ـ ما قيمة يوم العنصرة ـ يا جوناثان (اذ كان هذا اسم السائق) أو يوم الاعتراف . أو أى موسم أو وقت مضى بالنسبة لهذا الحادث ؟ ألسنا نحن هنا الآن ؟ واستطرد العريف (وهو يضرب طرف عصاه رأسيا على الأرض ليوحى بالصحة والاستقرار) وسوف نرحل فى لحظة ! قالها وهو يلقى بقبعته على الأرض) فانفجرت سوزانا فى فيض من الدموع قائلة : لقد كان مؤثرا للغاية ـ نحن لسنا معدومى الاحساس . فتجاوب معها الجميع : جوناثان وأوباديا ومساعدة الطاهى ـ حتى الخادمة الحمقاء البدينة التى كانت وقتها تجلى طاسة سمك على ركبتها ـ تحركت هى أيضا وتزاحم كل المطبخ حول العريف » ٢٣ .

وهذا ليس فقط مسرحا هزليا بارعا بل انه مشهد بالحركات وردود الفعل المتتالية للعديد من الشخوص المقارنة والمتجمعة والمتداخلة ، بل انه يؤدى مالا يستطيع المسرح أداءه اطلاقا : فهذا الثوب الستان الأخضر يتعدى ما يصل اليه المسرح أو ديفو أو فيلدنج . وبواسطته (وهو فقط مثال بسيط لما يحققه ستيرن على الدوام) تظهر امكانيات جديدة فى فن

الرواية · ففى رواية **تريسترام شاندى** يبدأ التنســـكك فى الافتراض المتضمن فى عمل فيلدنج ــ بامكان وصف السخص بتعبيرات ذات بعدين ــ ذلك أن ستيرن فى استسعاره لغير المتوقع فى الحياة يرى نسيج التجارب كشىء أكثر عمقا وأكثر تعقيدا وأقل يسرا فى تصويره عما كشف عنه سابقوه بمن فيهم ريتسارد سون · فهو يستكشف امكانيات اللغة بدقة جديدة وجرأة جديدة (تحت اشراف شبح رابيلبه) : غموض الكلمات والابتكار الجرىء · والجملة التى تتلاشى وانت ترفع صوتك : « أى جيوش هائلة تلك التى كانت لك فى فلاندرز Flanders ! » ·

ولا تجوز المبالغة فى جدارته ــ فكثير من ميزات رواية **تريسترام شاندى** هى مجرد ايحاءات أو تلميحات لبصيرة مستقبلية · وهناك الكثير من التجاوزات والتفاهات · ولكنه مع ذلك كتاب عظيم ــ كتاب يمكن أن نستمتع بتفاصيله باستمرار حتى ولو كان تأثيره الكلى دون الاشباع · وهو كتاب أضاف بتوسيع وتشابك الكثير الى مجال وامكانيات الرواية الانجليزية ·

★★★

القسم الثالث

القــرن التاســع عشر

١ ـ مقــدمة

اننا اذ نقول ان جين اوستن Jane Austen هى الأخيرة فى القرن الثامن عشر نقرر حقائق أبعد من « كلاسيكية » أسلوبها . ذلك أن جين أوستن تنتمى للقرن الثامن عشر على أساس أن عالمها مازال العالم الذى نشأ نتيجة للثورة الانجليزية فى القرن السابع عشر . وقد قرر الأستاذ جورج لوكاش George Lucacs في كتابه **دراسات في الواقعية الأوروبية** ما يلى :

« لقد عاش كبار روائيى القرن الثامن عشر الانجليز فترة ما بعد الثورة ، فأعطى ذلك أعمالهم مناخا من الاستقرار والأمان . كما أعطاها قدرا معينا من الإستكفاء وقصر النظر ! » .

وهذا المناخ من الاستقرار والأمان تشارك فيه جين أوستن بالتأكيد ، فالتوجه الواقعى المتغلغل فى رواياتها هو امتداد وتهذيب للتوجه للفضول الموضوعى المنظم ، الذي لاحظناه كنتيجة جانبية للثورة البورجوازية وهو السمة التى تشكل أساس رواية القرن الثامن عشر .

ولكن بقدوم جين أوستن كان عالم القرن الثامن عشر ـ ذلك المجتمع الآمن ظاهريا ويحكمه تحالف مستنير ذاتيا من مالك الأرض الأرستوقراطى والسيد التجارى ، (كان) قد ولى تقريبا بينما الانقلاب الصناعى يتقدم ، وتصعد للصدارة طبقة جديدة ذات سطوة هائلة ـ هى طبقة الرأسماليين

الصناعيين • وعالم القرن التاسع عشر عالم يقل كثيرا فى مسالمته للفن بأنواعه عن عالم القرن الثامن عشر •

ومن المهم اذا أردنا فهم طبيعة أدب هذه الحقبة ان نؤكد كيف كان أمثال مستر باوندربى Mr Bounderby الذين لعبوا دورا حيويا فى تكوين العالم الفيكتورى (كانوا) يقاومون الفن بمرارة ، وكيف حاولوا باخلاص أن يقللوا من شأنه • وبدءا بالمنفعيين Utilitarians الذين فضلوا « البوشبن » Pushpin على الشعر ، ووصولا الى الرجال ذوى الوجوه الجامدة الذين راقبهم كينز Keynes وهم يتفاوضون على معاهدة فرساى ، كان البورجوازيون الصناعيون كطبقة (ولا ننسى طبعا أولئك الأفراد المستنيرين الذين قاوموا هذا التيار) يكرهون ويخشون الايحاءات بأى جهد فنى يتسم بالواقعية والتماسك •

وفى خلال القرن كله ، بدءا بأيام كاسلرى Gastlercagh للشاعر شيللى Shelly ووصولا لأيام جراد جرايند Gradgrind لديكنز الى انتصار الفيلبستينيين Philistines لماثيو آرنولد Mathew Arnold ، كان لابد للكتاب المخلصين أن يشعروا بنفور عميق من المبادىء المؤسسة للمجتمع الذى عاشوا فيه ومن علاقاته الملتوية •

ولهذا السبب فالروايات العظيمة بعد جين أوستن فى القرن التاسع عشر هى كلها مع اختلاف اتجاهاتها — روايات تمرد •

وكانت مهمة الروائيين — كما كانت من قبل دائما — أن يحققوا الواقعية ، وأن يقرروا (بأى من التجديدات فى الشكل والبناء الواجب اكتشافها) حقيقة الحياة كما كانت تواجههم • ولكن لتحقيق ذلك وللتوغل فى بناء اللاانسانية المركب ، والمشاعر الزائفة التى قضت على وعى العالم الرأسمالى — كان لابد أن يصبح (الروائى) متمردا •

وكان الكثير من التمرد الأدبى فى القرن التاسع عشر من النوع الفردى البحت وغير المؤثر • فقد شجع من فى السلطة بطريق غير مباشر وبالتلميح فكرة أن الفنان مهووس a crank وهم يعلمون جيدا أن حالات وفيات ساكنى حجرة السطوح garret والتسيب البوهيمى والفن من أجل الفن اذ تكون مشحونة ببريق مغر تترك البنية الأساسية لمجتمعهم دون مساس• باستثناء القليل من الصور الوقحة على الجدران • ومن هنا جاء الحط من قدر الفن على يد « محكمى الذوق » كخليط لطيف من العصبية والملاحة،

شعر سوينبيرن Swinburne وروايات مسز هنري وود Mrs Henry wood .
وقد رفع قدر الفن الوضيع ، وعومل العمل العظيم بطريقة أخفت عظمته ·
فغدا ديكنز مبدعا لنصوص ممتعة ، ورواية مرتفعات واذرنج Wuthering Heights فصه ريفية رومانسية ·

كان الروائيون العظام متمردين وكان مقياس عظمتهم متمشيا مع درجة وثبات تمردهم · ولم يكن هذا بالطبع تمردا واعيا أو فكريا دائما ، وكان في النادر مؤسسا على أى نوع من التحليل الاجتماعى · بل لقد كان تمردا للروح والوعى الكلى · وكان فقط فى أغلب الأحيان ينعكس بطريقة غير مباشرة على الحياة التى عاشها الكتاب · فقد استشعر كل من اميلى برونته Emily Bronté « وهنرى جيمز » و « جوزيف كونراد » ، الذين بدؤا ظاهريا متمشين مع المستويات المقبولة فى عصرهم (استشعروا) بنفس درجة العمق التى استشعر بها المتطرفون أمثال ديكنز وجورج اليوت George Eliot وصامويل باطلر Samuel Butler الحط من شأن الحياة الانسانية فى المجتمع الفيكتورى · ففى خطاب مؤثر محرر فى اليوم الثانى لاندلاع الحرب العالمية الأولى (اليوم الذى اختتم فيه القرن التاسع عشر كحقبة اجتماعية) كتب هنرى جيمز المسن المرهق ، الذى كان يمثل ، الى حد كبير فى عادات حياته وتفكيره ، السيد المنتمى للطبقة المتوسطة العليا (كتب باسلوبه الذى يدل على أعمق مشاعر العذاب) :

« كيف يمكن لما يجرى الآن ألا يشكل سوادا هائلا مريعا ؟ ان اندفاع المدنية يتهور الى هذه الهوة الدموية المظلمة نتيجة النزعة الطائشة لهذين الحاكمين المستبدين سيئى السمعة لكفيل باضاعة كل العهد الطويل الذى كنا قد افترضنا فيه أن العالم يتحسن تدريجيا ـ مهما تكن درجة بطئه ـ لدرجة أن الاضطرار لاعتباره كله الآن نتاجا لما كانت تفعله وتقصده كل السنين الغادرة (انه) لأكثر مأساوية مما يمكن للكلمات الاعراب عنه » ٢ ·

والقسم التالى لا يدعى ـ طبعا ـ معالجة كاملة ولا ملائمة للرواية الانجليزية فى القرن التاسع عشر ـ فقد استبعدت تماما شخصيات هامة تاريخيا مثل بالوار ليتون Bulwer Lytton وميريديث Meredith · وكان بودى أن يتسع الحيز لتصوير موضوعات مثل ـ لماذا يعتبر ترولوب Trollop كاتبا أقل مستوى من جورج اليوت مثلا · وفى المقالات التالية هناك محاولة لتقييم الصفات المعينة لعدد من الروايات المتفرقة ، والايحاء

باتجاه بعض مساهمات مؤلفيها فى الفن الروائى • ومع الأرضية التى أعلنتها أتعشم ألا تبدو الروايات متفرقة أو منعزلة كما قد يتبادر للذهن لأول وهلة ، فهى مترابطة — لا بسهولة ولا ببساطة — بفعل التاريخ وكفاح الروائيين الفرديين — وهم أنفسهم شخوص فى التاريخ — نحو تشكيل فن حيوى وأمين من الوعى المتراكم لعصرهم •

★★★

٢ ـ جين أوستن : اما (١٨١٦) ٠

« ان موضوعى الهام هو تلك الأمور الصغيرة التى هى أهم من الأمور الكبيرة لأنها هى التى تشكل الحياة ٠ ويبدو أن الأمور الكبيرة لا تفعل ذلك ولعل هذا من حسن الطالع ٠٠ » ١ ٠

(Compton Burnett : A Family and a Fortune)

ان موضوع رواية **اما** هو الزواج ـ وعرض القضية بهذه الكيفية قد يبدو غير مناسب بدرجة مضحكة لأننا نشعر غريزيا ـ أن رواية **اما** ليست عن أى شىء يمكن التعبير عنه بكلمة واحدة ٠ ومع ذلك فمن المستحسن البدء بالاصرار على أن هذه الرواية لها موضوع ٠ ذلك أنه لم يعد هناك (خاصة بعد مقال مسز ليفبز (١)) أى عذر لاعتبار جين أوستن عبقرية فطرية أو حتى عمة طيبة لديها نزعة لسرد بعض القصص التى استمرت بطريقة أو بأخرى جذابة للقارىء ٠ لقد كانت روائية جادة وواعية ، مستغرقة كليا فى فنها ، تتصارع مع معضلاته وتشكل ونعيد تشكيل مادتها ، وتحول روايات كاملة من قالب المراسلة الى السرد وتختزن مادتها باقتصاد دقيق ٠ وكان لها اهتمام الفنان الكبير بالقالب والعرض ٠ فليس فى عملها أى تهاون (*) ٠

ان رواية **اما** تدور حول الزواج ، فهى تبدأ بزيجة « مسز تيلور Mrs Taylor » وتنتهى بثلاث زيجات أخرى وتأخذ فى الاعتبار ـ فى سياقها زيجتين أخريين ٠ والموضوع هو « الزواج » ولكن ليس الزواج ككلمة مجردة ٠ فلا يوجد هنا أى عنصر من عناصر القصة الواعظة Moral fable والواقع أن من الصعب أن نتخيل الموضوع الا فى تعبيره المتماسك ، الذى هو الحبكة ٠ واذا كنا نصر على أن موضوع رواية **اما** هام فليس ذلك فى

(★) لقد أكدت مسز ليفيز كذلك ـ الدور القوى الذى تلعبه روايات جين أوستن فى شن حرب واعية ضد القصة التخيلية ٠ فقد فعلت بالنسبة للقصة التخيلية المعاصرة لها (سواء العائلية للكاتبة فانى بيرنى Fanny Burney أو القوطية Gothic لمسز رادكليف Mrs Radcliffe) ما كان سير فانتبس قد فعله فى عصره : وان رواية الكبرياء والتحامل رواية مضادة لرواية سيسيليا Cecilia قدر ما كانت رواية نورثانجر آبى *Northanger Abbey* مضادة لرواية يودولفو Udolpho ٠

سبيل القول ان الرواية يمكن قراءتها بنفس أسس قراءة رواية **جوناثان وايلد** ــ بل لتقاوم الميل لمعالجة الحبكة أو القصة على أنها مكتفية اكتفاء ذاتيا . واذا لم يكن مناسبا تماما أن نقرر أن **اما** عن الزواج فليس مناسبا أيضا أن نقرر أنها عن اما .

والذى يجدر تأكيده هو ما يتصف به الكتاب من تماسك ــ فليست لدينا أية شكوك أساسية بالنسبة لرواية **اما** . فهى هناك ــ كيان عضوى حى ، وهى تبقى على مر الزمن فى ذبذبات كيانها ذاته . وفى رواية **كلاريسا** يتكرر نقل انتباهنا فى اتجاه معين ــ لا لأنه يجب توجيهنا كذلك بل لأن ريتشارد سون يريد اعطاء القارىء شعورا رائعا ، وفى رواية **توم جونز** يتكرر تلفيق الأحداث لدرجة أننا نستشعر وجود فيلدنج خلف المشاهد وهو يجذب الخيوط . ولكن رواية **اما** تعيش بمنطق الحياة ذاتها ، منطقها المتشابك الذى لا مفر منه ، بحيث لا يمكن فصل أى جزء منها عن أى جزء آخر . وحتى تلك الأحداث فى الحبكة التى تبدو فى البداية مجرد تلفيقات لاثارة بعض الغموض وللمحافظة على سير القصة (مثل لغز البيانو وخطابات جين Jane فى مكتب البريد ، والخلط بين مــا اذا كانت هارييت Harriet تشير الى مستر نايتلى Mr. Knightley أو الى فرانك تشيرتشل Frank Churchill ، مثل هذه المقاطع كلها لها غرض هام . ذلك أنها تكشف عن الشخصية أو تفشل فى ذلك . وهذه الوظيفة الأخيرة دقيقة وهامة .

وجين أوســتن ، مثل هنرى جيمز تســتهويها تركيبات وتعقيدات العلاقات الشخصية : ما هى حقيقة شخص ما ؟ وهل فرانك تشيرتشل جعجاع فعلا ؟ وهى تقدم الشك لا بغرض التحايل بل بغرض النص . والشخوص الأكثر تعقيدا فى رواية **اما** ــ مثل الناس فى الحياة ــ يكشفون عن أنفسهم تدريجيا دون أن تخلو حياتهم من المفاجآت . واذا نحينا جانبا ــ لوهلة ــ بعض الأخطاء البسيطة التى سنعود اليها ــ فليس من المبالغة أن نقرر أن رواية **اما** مقنعة بدرجة اقناع حياتنا وأن لها نفس درجة تماســكها .

ولهذا السبب فان استخلاص مغزى مصمم من القصص فى رواية **اما** ليس سهلا ولا مجديا . وكما نجد فى الحياة الواقعية ان « الزواج » (الا عندما نفكر فيه بطريقة نظرية جدا وربما غير مجدية) ليس مشكلة نستخلصها من الزيجات التى نعرفها ، فان الزواج فى رواية **اما** يؤخذ فى الاعتبار كليا على أسس علاقات شخصية فعلية ومعينة . فاذا ازددنا علما عن الزواج عامة من رواية جين أوستن فذلك لأننا ازددنا علما ــ بمعنى

ازددنا تجربة – عن زيجات معينة • وعليه فنحن في الواقع بقراءتنا لرواية اما نثرى خبراتنا • ذلك أننا نغدو مندمجين عن كتب والى أقصى حد فى عالم هاربفيلد – Heartfield لدرجة أننا مثلا نستشعر الطبيعة المحددة لتعلق مستر وودهاوس Mr Woodhouse بكريمانه أو ارتباك هاريت عند لقائها بآل مارتن The Martins فى محل الملبوسـات • وعندما تهين اما مس بيتس Miss Bates فى بوكس هيل Box hill نشعر بتدفق الدم لوجنات مس بيتس •

ويستحيل الفصل بين التدفق فى روايات جين أوستين وبين تماسكها • ولابد من التأكيد على هذا التدفق لأنه مختلف تماما عما ينسب فى كثير من الأحيان لهذه الروايات من صفات السحر والأناقة •

فقراءة رواية اما تجربة ممتعة ولكنها ليست مهدئة ، فهى بالعكس توقظ ملكاتنا وتحفزنا على المشاركة فى الحياة بوعى ودقة مشاعر واهتمام أخلاقى أكثر تدفقا مما يعيره أغلبنا عادة لتجاربنا اليومية • فكل شىء فى رواية اما له أهميته • فعندما يؤجل فرانك تشيرشيل زيارته الأولى الى راندلز Randalls يكون اهتمام مستر وسترن Mr Western أقل دقة من اهتمام زوجته ، ولكن القارىء يقيس بالتحديد الفارق بين ردى الفعل ولا يكتفى بتقدير كل منهما بل يصدر حكما عنهما • ونحن لا « نتوه » فى اما الا اذا كنا من أولئك الذين يتوهون فى الحياة • وبالرغم من مشاركتنا الحميمة فاننا نبقى مستقلين •

ولا تطالبنا جين أوستن (كما يميل ريتشاردسون لمطالبتنا) بأن يؤدى اندماجنا الشخصى الى التأثير المسبق على حكمنا الموضوعى • وعلى العكس فان حكما موضوعيا مشروعا يصبح فى متناولنا لمجرد أننا اندمجنا بهذه الدرجة الحميمة فى التجربة الفعلية • ويبدو لى أن هذه حالة ذهنية قيمة جدا • فكيف يتأتى لنا أن نصدر حكما على كل مثيلات اما وودهاوس فى العالم الا اذا كنا قد عرفناهن ، وكيف تكون معرفتنا لهن ذات قيمة دون أن نستعمل ادراكنا النقدى ؟

ولأن الادراك النقدى متضمن فى كل مكان ، ولأننا مطالبون باستمرار ولكن بدون سذاجة ، أن نحكم على كل ما نشاهده فان التشويق الغالب فى رواية اما ليس مجرد متعة جمالية ولكنه اهتمام أخلاقى • ولأن جين أوستن أقل الروائيين تقيدا بالنظريات ، وأقلهم اهتماما بالحياة كنقمض للعيش فان قدرتها على دمجنا بحدة فى مشهدها وشخوصها يستحيل تماما عزله عن اهتمامها الأخلاقى • ولا ترد الموعظة أبدا مستقلة وسطحية ، ولكنها مرتبطة دائما بطبيعة المشاعر المثارة •

وحتى عندما تذكر الخلاصة الأخلاقية بالتحديد ، كما يقررها مستر نايتلي بعد حادث بوكس هيل أو أثناء قراءته خطاب فرانك تشيرشل التوضيحي ـ فان قوتها تعتمد لا على صحتها المجردة بل على الاقناع العاطفي الذى تحمله ، متضمنة بالطبع ثقتنا المكتسبة من قبل فى حكم مستر نايتلي وخلقه · وتبدو بعض ملاحظات مستر نايتلي ـ اذا ابتعدت عن مجالها وعظا مملا لا يحتمل :

« يا عزيزتى اما ـ ألا يعمل كل شيء على البرهنة أكثر فأكثر على جمال الصدق والاخلاص فى معاملاتنا مع بعضنا ؟ » ٢ ·

فالعاطفة اذا استخلصت قد تصلح خاتمة لاحدى القصص الأخلاقية للكاتبة هنا مور · وهى فى الرواية حقيقية ـ لحظة فى غاية الروعة ، لأنها مدعومة كما هى بشعور عميق مقنع كليا (وحتى خارج مجالها يمكن للكلمات « My Emma » الكشف عن جزء من هذه الصفة) ·

كيف تنجح جين أوستن فى الجمع بين التدفق والتحديد ، بين الاندماج العاطفى والحكم الموضوعى ؟ ان جزءا من الاجابة يكمن على ما أعتقد فى افتقارها الكامل للمثالية ، وفى المادية الرقيقة غير المتكلفة فى وجهة نظرها · فهى لا تؤسس أحكامها أبدا على حذلقة غير واضحة بل على الحقائق الفعلية وتطلعات مشهدها وشخوصها · ووضوح مشاهدتها الاجتماعية (وعالم هايبرى يشاهد ويحلل بدقة لدرجة ذكر ايرادات سكانه بالضبط) ، تعادله دقة أحكامها الاجتماعية ، وكل أحكامها بأوسع معنى ، أحكام اجتماعية · وكل همها هو السعادة البشرية لا المبدأ المجرد · ومثل هذه الدقة التى هى فى نفس الوقت سر قوتها التى لا تضاهى وسمة قصورها الأساسى ، لا يمكن تصورها الا فى ركن من المجتمع مستقر استقرارا فوق العادة · وتظهر دقة مستوياتها فى أسلوبها · فكل كلمة ـ « أناقة » « فكاهة » « مزاج » « طمأنينة » لها مدلول لا لبس فيه ، مؤسس على استعمال اجتماعى يجمع بين الدقة والاستقرار · وها هى اما تفكر فى رؤيتها الأولى لمسز التون Mrs Elton ·

ولم تحبها حقا · ولن تتعجل انتقادها ، ولكنها شكت أنه لم تكن هناك أناقة ـ ، ارتياح نعم ولكن بدون أناقة ـ كانت شبه متأكدة أنها كانت تشعر بارتياح أكثر مما يتوفر لسيدة شابة ، غريبة وعروس مثلها · وكان مظهرها جيدا ووجهها لا ينقصه الجمال ، ولكن لا تقاطيعها ولا روحها ولا صوتها ولا سلوكها ، تتصف بالأناقة · وفكرت اما أن هذا على الأقل سيثبت فيما بعد » ٣ ·

ولا يمكن استرداد الوضوح البديع ولا اللمسات الواثقة فى نثر جين أوستن لان الثقة فى القيم ذاتها لا تتوفر فى مجتمع مختلف وسريع التغيير •

ولكن تأكيد الاستقرار — ولا محالة أيضا ضيق أفق مجتمع جين أوستن قد يقودنا الى نظرة ضعيفة وآليه نوعا لرواياتها • وليست رواية اما عمل حقبة واحدة a period-piece كما انها ليست ما يسمى أحيانا « ملهاة السلوك » (Comedy of manners) فنحن نقرأها لا لالقاء الضـوء على الماضى فقط بل أيضا على الحاضر • وجدير بنا هنا أن نواجه فى كل من سذاجتها وأهميتها السؤال ما هى بالضبط دلالة وفائدة رواية اما بالنسبة لنا اليوم ؟ بأى معنى يمكن لرواية تعالج (مع اعترافنا بعظمة صنعتها وواقعيتها) مجتمعا ومستوياته أنتهى وولى الى الأبد (يمكن) أن تكون ذات قيمة فى عالمنا المختلف تماما اليوم ؟ والسؤال ذاته اذا صنع بهذا الشكل غير كاف • فاذا كانت رواية اما فى وقتنا الحاضر تستولى على تصورنا وتأخذ بتعاطفنا (كما يحدث بالفعل) فاما أنها ذات قيمة أصيلة فى نظرنا واما أن هناك خطأ فى طريقة تعاطفنا وأن قيمنا غير مجدية الى حد ما •

اذا طرحنا الأمر هكذا يتضح أن أى شخص يستمتع برواية اما ثم يبدى ملاحظة « ولكن طبعا ليس لها دلالة اليوم » يبخس الرواية فى الواقع ، اذ ينظر اليها لا كعمل فنى حى استمتع به للتو ، بل كشىء لا يعتبره حتى صورة ميتة لمجتمع ماض • ومثل هذا الموقف مميت بالنسبة لكل من الفن والحياة • والاجراء الأكثر جدوى هو أن نبحث عن السبب الذى يجعل تلك الرواية تستمر فعلا الى اليوم فى التأثير علينا •

ولا يسمح الحيز الا بسطر أو سطرين من البحث • فالسؤال — كما أتعشم — وردت الاجابة عليه جزئيا بالفعل • فنوسيع التعاطف والتفاهم البشرى لا يمكن أن يكون غير ذى دلالة ، وعالم اما لا يقدم لنا (على أى حال بتفاصيله) يرضا ذاتى • فعندما (الجزء الأول الفصل ١٦) واجهت أما ماجرته على هاريت ، بكل ما فيه من فزع مخز ، عندما وجدت اما (والكلمات غير مقتضبة) أن باستثناء شعورها نحو مستر نايتلى ، كان كل جزء آخر من ذهنها مثيرا للاشمئزاز» ٤ فهذه ليست تعمقات insights مقصودة للانتقاص من وعينا الأخلاقى • ولا تلتزم جين أوستن أبدا بالحياد أخلاقيا فى أى من قضايا السلوك التى تنشأ فى الرواية • فشدة اهتمامنا بكل ما يحدث فى رواية اما ناشىء عن هذا الافتقار للرضا الذاتى ، وهذا الاهتمام العميق بالقيم الانسانية لدى جين أوستن • واما هى بطلة هذه الرواية

فقط بمعنى أنها الشخص الرئيسى فيها وأن المواقف تنكشف من خلال ذهنها • ولكنها ليست بطلة بالمعنى التقليدى • فهى ليست فقط مدللة وأنانية ، بل متعالية ومتكبرة ، ويقودها تعاليها للتسبب فى عذاب من شأنه أن يبدد السعادة • فلها موقف من الزواج يمثل موقف الطبقة الحاكمة (الى أن تمودها خبرتها وشعورها نحو مستر نايتلى الى فهم أشمل وأكثر انسانية) • فهى ترى العلاقات الانسانية على أساس التعالى الطبقى ومؤهلات الملكية : فمن أجل المركز الاجتماعى يسعدها كثيرا أن تستسلم هاريت لمستر التون Mr Elton الحقير ـ وهى تحيلها فعلا الى بائسة ذليلة ، واهتمامها الأول بمستر نايتلى هو للحفاظ على ضيعته للصغير هنرى • والواقع أنها فقط من خلال التجارب الحميمة التى تخوضها هى (والتى نشاركها فيها) تصل الى نظرة أكثر تمييزا وأكثر انسانية •

وموضوع جين فيرفاكس Jane Fairfax له دلالته هنا ، فكثير من القراء يرونها وعلاقتها بفرانك تشيرتشل أقل من مقنعة تماما • هل هى فى مستوى الاعجاب الذى يفترض بوضوح أن نشعر به نحوها ؟ واذا كانت حقيقة الشخصية التى تقصدها المؤلفة ، فهل فى وسعها أن تحب فرانك تشيرتشيل ؟ ألم تفشل جين أوستن هنا ، ربما لأنها توفق بين الشخصية التى أبدعتها والحبكة والنمط اللذين اضطلعت بتحقيقهما •

أعتقد أن من المجدى التوقف هنيهة عند هذه الانتقادات ، حتى نتدبر ليس فقط عدالتها (التى يمكن الحكم عليها ببعض الموضوعية بالقراءة المتأنية) ولكن أيضا دلالتها • ألا يمكن أن نكون هنا منقادين خطأ الى العادة غير المقننة للحكم على رواية ما بناء على مقاييس غير محددة لـ « الاحتمالية » probability أو « الخلق » Character وكلنا نعرف السيدة المسنة التى لا تحب مرتفعات وذرنج لأنها غير محتملة الحدوث ، والسيد المسن الذى يقرأ أعمال ترولوب Trollop من أجل شخوصه (ولا داعى للاشارة الى معجبى جين ممن يكرسون اهتمامهم الرئيسى لتقدير عدد المربيات اللاتى اصطحبتهن ايزابلا نايتلى الى هارتفليد) وكلنا نعلم كم أن هذه الأسس غير صالحة حينما ننشد الحقيقة •

اذن فمن المهم تأكيد أن النقد العادل لجين فيرفاكس لا علاقة له بالمرة بموضوع ما اذا كنا نحب أن نلتقى بها على العشاء أو حتى بمسألة ما اذا كنا نظن أنها أحسنت التصرف أم أساءته • فجين فيرفاكس شخصية فى رواية • ولا نعلم عنها شيئا سوى ما نصل اليه من سياق الرواية • وما نعلمه أثناء قراءتنا (ونحن نعلم طبعا أكثر من مجرد « الحقائق ») هو انها بالرغم من انغلاقها بدون مبرر (ولأسباب عندما تتكشف تجعل خطأها مغفورا) فهى شابة لا مثيل لتهذيبها «وأناقتها الأصيلة» وهذه عبارة تحمل

مغزى كبيرا (« فأناقه الادراك » تتضمن احساسا أصيلا بالقيم الانسانية بالاضافة الى ضروب التهذيب الأكثر سطحية للسلوك المصقول) • وفوق هذا فقد اختصها وحدها بالمديح مستر نايتلى (الذى تمتدح أحكامه بسلامتها على طول الخط) • كما أنها محبوبة بدفء لاما ذاتها (مثلا : هذا التسليم الحميم جدا جدا باليد) •

والآن فالسؤال النقدى هو عما اذا كان يمكن للقارىء أن يقتنع بأن جين فيرفاكس هذه ستلعب حقيقة دورها الأصلى فى الرواية وتتزوج فرانك تشيرشيل وهو شاب تفتقر طبيعته العامة كثيرا لصفات شخص لطف • ان الكثير من القراء غير مقتنعين ـ نرى هل هم على حق ؟

أظن أنهم ليسوا على حق • فالواقع أن جين فيرفاكس ـ كما اقتنعنا من قبل ـ طيبة بقدر ما هى ماهرة وماهرة بقدر ما هى جميلة • ولكن الواقع أيضا أن جين فيرفاكس امرأة لا عائل لها وليست لها آمال فى الحياة سوى الأمل فى كسب قوتها كمربية فى منزل مسز سمولريدج Mrs. Smallridge (ولقد كشفت لنا مسز التون Mrs Elton بوضوح تام طبيعة المؤسسة) ، وقضاء عطلاتها المكتسبة بعناء مع ميس بتس Miss Bates • وقد تقررت بوضوح نوعية رد فعل جين لمثل هذا المستقبل اذ تقول لمسز التون :

ـ أنا لست خائفة بالمرة من البقاء عاطلة مدة طويلة • فتوجد أماكن فى المدينة ، مكاتب ، حيث يمكن بالسؤال فيها الحصول على عمل ـ مكاتب لتسويق ـ ليس بالضبط اللحم البشرى ـ ولكن الذهن البشرى •

ـ أوه يا عزيزتى ، اللحم البشرى ! انت تروعيننى تماما ، اذا كنت تقصدين الدفع الى النخاسة • أنا أؤكد لك أن مستر صاكلنج Suckling كان دائما يحبذ الغاءها •

وأجابت جين :

ـ أنا لم أقصد ـ ولم أفكر في النخاسة ـ ان تجارة المربيات بالتأكيد هى كل مادار بخلدى ، وهى مختلفة تماما بالطبع بالنسبة لما يرتكبه المتعاملون فيها ، ولكنى لا أعرف مكانتها بالنسبة لما تجلبه للضحية من شقاء فظيع ••• » ٥ •

انى أظن أن الذين لا يقتنعون بقرار جين فيرفاكس الزواج بفرانك تشيرشيل قد اغفلوا رعبها من هذه الفرصة البديلة (لاحظ القوة الخارقة للفظ « مكاتب » ، وقد اقتضبت العبارة مع الشعور بالاهانة) وربما يجعل

هذا كله جين فيرفاكس أقل « طيبه » مما نبادر لذهن اما ، ولكنه لا يجعلها أقل اقناعا لنا · وعلى العكس فان كما كبيرا من الحماس الخلقى للكتاب ، ولباقى رواياتها ، ينشأ بلا شك من فهم جين أوستن لمشكلات المرأة فى مجتمعها ومن شعورها ازاء تلك المشكلات · وان هذا الاهتمام الواقعى غير الرومانسى ، وبالمقاييس العامة ، المدمر – لوضع المرأة هو الذى يضفى النكهة والقوة لدراساتها لموضوع الزواج · فالواقع أن زيجة جين فيرفاكس لم تنظم فى السماء ، ومن غير المحتمل أن يثبت ان فرانك تشيرشيل زوج مثالى ، ولكن أليس هذا بالضبط ما تقصده جين أوستن ؟

والموضوع الأكثر عرضة للنقد هو « تزويج » هارييت سميث لروبرت مارتين Robert Martin · ولا ينصب الاعتراض هنا على أنه غير محتمل الحدوث بل على الكيفية التى حدث بها · فالمعالجة بأكملها مرتجلة بدرجة بالغة ينشأ عنها اضعاف نمط الرواية · فلما كانت تجارب اما – أخطاؤها ورومانسيتها – هى لب الكتاب والعامل الذى يلقى أقوى ضوء على موضوع الزواج،فمن الأساسى لخطة جين أوستن ألا تطمس هذه التجارب أو تستحيل عاطفية بأى حال من الأحوال · بل يجب أن نستشعرها بكامل قوتها · فزيجة هاريت تعرض بطريقة عاطفية الى حد ما · ذلك أن اما تتيح مخرجا سهلا أكثر من اللازم من المشكلة · وبذلك تضعف القوة الوجدانية للموقف · والاعتراض على الشعور التقليدى أكثر من اللازم بالنهاية السعيدة ليس لأنها سعيدة (ونحن لا ننكر ذلك) · ولكن لأنه تقليدى ولهذا يسكن مشاعرنا بحيث نتقبل الموقف بسهولة بالغة ·

وقد يكون ما سبق كافيا لنعرف أن ما يعطى رواية اما قدرتها على التأثير علينا هو الواقعية وعمق المشاعر خلف مواقف جين أوستن · فهى تعالج بدقة أمينة وحماسية وناقدة مشكلات عالمها الواقعية · ولا يمكن أن ننكر أن هذا العالم ضيق · والى أى حد يؤثر ضيقه هو سؤال هام ·

« صغر » العالم لا يهم على الاطلاق · فليست هناك وسيلة لقياس الأهمية بناء على الحجم · ومصدر القيمة فى أى عمل فنى هو عمق التجربة التى يوصلها وصدقها ، وهذه الصفات لا يمكن تعريفها بعرض البانوراما · وقد نكتشف كذا أكبر عن الحياة فى عربة قطار يسير بين كرو Crewe ومانشستر Manchester مما نكتشفه بعد القيام برحلة حول العالم · والحديث بين امرأتين فى طابور الجزار يمكن أن يقول لنا عن حرب عالمية أكثر من مجلد مراسلات من الجبهة · وعندما تقول اما لمستر نايتلى : « لا يمكن لأى شخص لم يصل الى داخلية عائلة ما أن يقرر ما يمكن ان تكونه صعوبات أى فرد من تلك العائلة » ، فهى تعطينا اشارة قيمة عن منهج جين

أوستن • وأكثر المنتقدين لجين أوستن سذاجة هم أولئك الذين يلومونها لأنها لم تكتب عن معركة ووترلو Waterloo ولا الثورة الفرنسية • لقد كتبت عما كانت تفهمه ولا يمكن لأى فنان أى يفعل أكثر من ذلك •

ولكن هل كانت تدرك ما فيه الكفاية ؟ وليس السؤال ساذجا — اذ يجب أن ندرك أن عالمها لم يكن صغيرا فحسب بل كان ضيقا • ويشار إلى رواياتها أحيانا على أنها « منمنمات Miniatures » • ولكن التشبيه لبس مناسبا • فنحن لا نحصل من رواية اما على شعور بوحدة أكبر مركزة ومهذبة • كما أنها ليست عملا رمزيا يوحى باشارات أبعد كثيرا من معناه السطحى • ولهذا يحتمل أن تنعكس نواحى القصور فى عالم هارتفيلد — التى هى فى الواقع نواحى القصور فى مقاطعة صارى Surrey حوالى سنة ١٨١٤ على التأثير الكلى للرواية •

فقصور وضيق عالم هارتفيلد هما مظاهر قصور المجتمع الطبقى • والانتقاد الهام الموجه لجين أو ستن (وسنؤجل الحكم على صدقه وسلامته لحظة) هو أن رؤيتها محددة بقبولها غير المشروط للمجتمع الطبقى • وعدم كتابتها عن الثورة الفرنسية أو الثورة الصناعية ليس له دلالة ، تماما مثل عدم كتابتها عن الامبراطورية الرومانية المقدسة ، فلم تكن هذه موضوعاتها • ولكن هارتفيلد هو موضوعها • ولا يمكن لقارىء معاصر ومرهف الحس أن يخفق فى استشعار خطأ هنا (ومرة ثانية سنؤجل الحكم على صحته) • ومن الواجب أن نتمسك — فى هذه المرحلة بأن السؤال المطروح ليس اخفاق جين أوستن فى اقتراح **حل** لمشكلة التقسيم الطبقى ولكنه اخفاقها البين فى ملاحظة **وجود** المشكلة •

وتؤسس قيم ومستويات عالم هارتفيلد على افتراض أنه يصح لأقلية فى المجتمع ويليق بها أن تعيش على حساب الأغلبية • ولا يمكن لأى كم من الجدل تحاشى تلك الحقيقة ، ونكون مرائين اذا لم نواجهها عند مناقشة اهتمامات جين أوستن الأخلاقية • والحقيقة الدامغة هى أن القيم المحبذة فى رواية اما ، فى حدود افتراضات المجتمع الأرستوقراطى حساسة بدرجة كافية • فالتعالى والاعتداد بالذات والتعطف وعدم مراعاة مشاعر الغير وأى نوع من القسوة — تعرض جميعها لتكون موضع احتقارنا • ولكن التعطف الأصلى والقسوة الأساسية التى تسمح للقيم الحساسة فى رواية اما بأن تكون صالحة للتطبيق على شخص واحد فقط من بين عشرة أو عشرين ، ألا تترك هذه بدون تجريح ؟ ألا يوجد هنا رضا ذاتى يجعل مئات الاعتراضات الصغيرة غير ذات دلالة تقريبا ؟

وهذا الابهام – أن قيمة رواية اما محدودة بدرجة خطيرة بالأساس الطبقى لمستويات جين أوستن ، لا يمكن تجاهله أو التجاوز عنه كقضية غير أدبية • فاذا كان الاهتمام الأساسى للرواية حقيقة اهتماما أخلاقيا ، واذا كنا مدعوين فى سياق الرواية لاعادة فحص مظاهر متنوعة من السلوك البشرى وللحكم عليها ، فيكاد يكون من المتعذر اعتبار مواجهة موضوع أن المستويات التى ندعى للاعجاب بها يحتمل أن تكون مرتبطة ارتباطا وثيقا بشكل معين لتنظيم اجتماعى ، (اعتبار مواجهة الموضوع) أمرا غير ذى دلالـة •

والقول بأن الموضوع فى مجموعه غير ذى دلالة سوف تتبناه بالطبع جماعة الجماليين التى يتناقص عددها بانتظام • ولن يعترف أولئك الذين يحاولون الفصل بين قيم الفن وقيم الحياة وبناء عليه القيم الأخلاقية (لن يعترفوا) بأن المتعة التى نجدها فى قراءة اما لها فى الواقع أساس أخلاقى • وأعتقد أنه موقف يصعب الدفاع عنه صعوبة خاصة فى حالة أى من روايات جين أوستن ، وذلك بسبب انشغال الكاتبة الواضح بالأخلاق الاجتماعية • واذا كانت رواية اما غير معنية بالقيم الاجتماعية المتضمنة فى العلاقات الشخصية والمتضمنة لها ، (وخاصة الزواج) فمن الصعب أن نتصور ما هى معنية به •

والقول بأن المسألة رغم دلالتها فهى تافهة سيأخذ به أولئك القراء الذين يعتبرون المجتمع الطبقى اما طيبا واما يمكن تحاشيه • وواضح بالنسبة لأولئك الذين يعتبرون الارستوقراطية اليوم نظام مجتمع يمكن الدفاع عنه أخلاقيا وهم يستعدون لقبول (بأى من تعديلات واعتراضات البراءة) الرأى بأنه لا مفر من طبقة ثقافية عليا تعتمد مستوياتها الرفيعة على مكانة اجتماعية متميزة ترتكز على استغلال من هم أدنى مكانة (واضح) أن أمثال هؤلاء القراء لن يشعروا بأن قبول جين أوستن للمجتمع الطبقى يضعف أو يحدد فكرها الأخلاقى الثاقب • وان الشك بأن الأناقة الصادقة التى تقدرها اما كل هذا التقدير لم تكن لتتواجد فى هارتفيلد بدون الحكم بالفقر والعبودية على مئات من البشر المجهولين (ولو أنهم ليسوا بالضرورة محرومين من الاشفاق) (هذا الشك) لن يغلق أذهانهم وهم يعجبون بما تنطوى عليه مستويات جين أوستن الاجتمـاعية من شعور متمدين مهـذب • ولا يمكن بالطبع الاعتراض على موقف أمثال هؤلاء القراء على أسس منطقية مادامت كل ايحاءاته مقبولة •

وعلى الجهة القصوى الأخرى للمواقف النقدية يوجد أولئك القراء الذين يستحيل عليهم أن يقدروا الكتاب اطلاقا بسبب شعورهم بقصور

الوعى الاجتماعى لدى جين أوستن · وسيقول مثل هذا القارىء : كيف يمكن أن أتعاطف مع شخوص اعتبرهم ـ رغم كل جاذبيتهم وأدبهم · طفيليين ومستغلين ؟ كيف يمكنني أن أشعر أن مشكلات هذا المجتمع ذات دلالة بالنسبة لى ؟ والآن فاذا كان الفن مسألة أخلاقيات مجردة لاستحال علينا أن نجادل ضد هذا الموقف المتزمت ، ولكنه فى الواقع يغفل أكثر الأمور اصالة عن رواية اما وهو انها عمل فنى قوى وحى · ورفض اما كليا رفض للانسانية فى اما ـ اما أن نستبعد المتعة والاندماج التى نستشعرها ونحن نقرأها كانحراف غير مناسب واما أن نجعل أنفسنا جامدين بالنسبة لانسانيتها بأن نفرض عليها موقفا أضيق منها ·

والموقف الأكثر تعقيدا من هذا ·· هو ذلك الذى يسلم بأن اما تعكس فعلا الأساس الطبقى ونواحى القصور فى اتجاهات جين أوستن ، ولكن هذا فى الواقع لا يهم كثيرا ولا يؤثر على قيمتها بدرجة خطيرة · وهذا رأى يبدو مستحبا لأول وهلة ، ويتبناه عدد كبير جدا من القراء الذين يرغبون فى الحصول على روايتهم ومع ذلك يأكلونها · وسيقول مثل هذا القارىء نعم فعلا ان الأساس الخلقى لروايات جين أوستن بالنسبة لنا ينحرف بموافقتها على المجتمع الطبقى ، وواضح أنه لا يمكن لمقاييسها أن تطبق على مجتمع ديموقراطى سيضطر فيه أمثال اما ونايتلى أن يعملوا كأى فرد آخر لكسب قوتهم ·· ولكن مع كل هذا يجب أن نتذكر الوقت الذى كانت جين أوستن تكتب فيه ، يجب علينا أن نعالج الروايات بتعاطف بأن نأخذ فى الاعتبار مجالها التاريخى ـ فيكاد يكون من المتعذر ان نتوقع من جين أوستن ـ البورجوازية الرقيقة فى نهاية القرن الثامن عشر أن تحلل المجتمع الطبقى بأسس عصرية · ويتحتم علينا أن نتجاوز نوعا بأن نقرأ الكتاب مع رضانا عن استبعاد آرائنا وأفكارنا المسبقة ·

وهذا يمثل رؤية فى الأدب تنتقص وتلغى آثار الفن ـ وهو رأى يدعونا لقراءة اما لا كرواية حية وهامة ذات دلالة لحياتنا ومشكلاتنا ، بل كوثيقة تاريخية مينة · والعمل الفنى الذى تتحتم قراءته بهذه الطريقة لا يكون عملا فنيا · ونفس فكرة « التغاضى » من هذا النوع بالنسبة لفنان هى فى نفس الوقت مهينة وآليه · فهى تمت ببعض الصلة لازدراء المتزمتين لأولئك الذين لم يروا الضوء ، ولكنها تفتقر للشجاعة الأخلاقية للمتزمتين لأنها مصحوبة بتصميم ألا تحدث نتيجة لما لا يمكن الموافقة عليه · والنتيجة النهائية هى أن نتفق على وجه العموم مع الجماليين · اذ لو كانت اما غير محببة أخلاقيا وهى مع ذلك فن فلا يمكن أن تكون للفن صلة قوية بالأخلاق ـ ولا مناص من التوصل لمقاييس أخرى جديدة ـ غير واقعية قطعا ·

ومن المهم فى اعتقادى أن نتبين ضعف هذا الرأى التاريخى الزائف عن رواية **اما** • فأيا كان القرن الذى تصادف أن عاشت فيه ــ فاذا كانت جين أوستن حقيقه مجرد بورجوازية متأنقة « تعكس » آراء عصرها ، لما تأتى لها أن تكون فنانة عظيمة ولما استطاعت أن تكتب **اما** • والحقيقة أنه بقدر ما تكشف رواية **اما** عنها كعضو تقليدى من طبقتها ، تقبل قبولا أعمى موقفها ومبادئها فان قيمة **اما** محدودة ، ليس فقط قياسيا ولكن موضوعيا وباستمرار • ولكن الحقيقة أيضا أن هذا ليس الكشف الرئيسى ولا الأكثر أهمية لرواية اما •

ولا يصح تجاهل أو طمس مظهر القصور • وليس هناك مجال للشك بأنه يوجد هنا شىء غير مناسب ، عنصر من الرضا الذاتى من شأنه أن يحدد بقدر ما قيمة **اما** • وطبيعة القصور يوضحها جيدا هذا الوصف لزيارة اما مع هارييت لمريض من سكان الأكواخ •

«وكانتا تقتربان الآن من الكوخ ، وتم استبعاد كل الموضوعات التافهة• وكانت اما متأثرة جدا • وكان مؤكدا أن عنايتها الشخصية وطيبتها ، ونصحها وصبرها كفيلة بأن تسرى عن أحزان الفقراء بقدر ما سيفعل مالها • كانت تفهم أساليبهم وكان فى امكانها التغاضى عن جهلهم واغراءاتهم، ولم تكن لديها توقعات رومانتيكية لفضائل فوق العادة من أناس كان للتعليم أقل الأثر فيهم ، وتدخلت فى متاعبهم بتعاطف حاضر ــ وقدمت مساعدتها دوما بالكثير من الادراك وحسن النوايا • وفى هذه الحالة كانت قد جاءت لزيارة المرض والفقر معا • وبعد أن بقيت هناك فترة تسمح بتقديم العون أو النصح ، غادرت الكوخ متأثرة من المشهد بدرجة جعلتها تقول لهارييت وهما تبتعدان :

« هذه ياهارييت هى المشاهد التى تفيد المرء • كم تجعل كل شىء يبدو تافها ، انى أشعر الآن وكأنى لا أستطيع ، فى كل ما تبقى من حياتى ، التفكير فى شىء غير هذه المخلوقات التعسة ، ومع ذلك فمن يدرى بأى سرعة يمكن لكل هذا التأثير أن يتلاشى من ذهنى ؟ » •

فردت هارييت : « صحيح تماما ــ يالهم من مخلوقات تعسة ! لا يمكن للمرء أن يفكر فى شىء آخر » •

وردت اما : « فى الحقيقة انا لا أظن أن التأثير سينمحى تماما » قالت ذلك وهى تجتاز الحاجز الواطى والعتبة المتداعية فى نهاية الممر الضيق الزلق عبر حديقة الكوخ ، الذى أوصلهم الى الحارة من جديد • ثم أضافت « لا أظن أنه سيتلاشى » قالتها وهى تقف لتنظر ثانيا الى كل مظاهر البؤس

خارج المكان وتتذكر ما هو أكثر بؤسا داخله • وقالت رفيقتها « أوه يا عزيزتى – لا » • وسارتا قدما ، وانعطفت الحارة قليلا ، وعندما تجاوزتا هذا المنعطف – ظهر مستر التون للتو بالقرب منهم بدرجة لم تسمح لاما الا باضافة الكلمات :

« آه يا هارييت – ها هى تجربة مفاجئة جدا لاختبار ثبات خواطرنا الطيبة • ومع ذلك (وهى تبتسم) فاذا كانت الشفقة قد أدت الى البذل والتسرية عمن يعانون ، فانى أتجاسر أن يجوز لنا اعتبار أنها قد أدت كل ما هو مهم حقا • فاذا كنا نتأثر مع البؤساء الى الدرجة التى تكفى لأن نبذل كل ما فى وسعنا نحوهم ، فالباقى تعاطف أجوف لا أثر له الا ابتئاسنا » •

ولم تستطع هارييت الا أن ترد بالكلمات « أوه يا عزيزتى ، نعم » قبل ان ينضم اليهما مستر التون » ٦ •

وهنا لا يمكن أن يساورنا أى شك بالنسبة لنوع الشعور هنا • فاجابات هارييت البلهاء تؤكد بكل قوة الشك الذى تشعر به اما ذاتها بالنسبة لسلامة تصرفاتها • ولا يمكن أن يكون لهذه الفقرة هدف آخر (فليست لها أية دلالة حتمية بالنسبة للحبكة) سوى اعطاء الشعور بالجانب المظلم من القمر ، عنصر هارتفيلد الذى لن يشار اليه • وهى (الفقرة) فى الواقع تجيب الى حد بعيد على الشك الذى يساور القارىء بأن جانبا رئيسيا من عالم هارتفيلد يجرى تجاهله بلباقة • ولكن الشك كله لا يجد ردا شافيا • فرغم كل شىء فان السؤال الهام ليس ما اذا كانت اما تدرك وجود الفقراء فى هارتفيلد ، بل ما اذا كانت تدرك أن مركزها ذاتها يعتمد على وجودهم • يضاف الى ذلك أن « التسرية أو النصح » تبقى الايجابيات فى مواقف اما – أما شكوكنا بالنسبة لكفايتها فانها مثل شكوك اما ، تتبدد فور وصول مستر التون وبفعل الحبكة ، وتزاح المسألة الأخلاقية الرئيسية على الرف ، ومن مزايا جين أوستن الرئيسية أن المسائل الأخلاقية الرئيسية لا تنحى جانبا •

وندل الفقرة السابق اقتباسها على أن عدم اللياقة لا يشكل تعثرا • فملحوظة اما الأخيرة ذات مغزى قوى • وكلمة (مبتسمة) بين قوسين والبلاهة فى تعليق هارييت تميزان الشك فى الفلسفة الأرستوقراطية التى تنادى بها اما ، وهذا الشك بالرغم من انه لا يوازى وضع المشكلة كلها « على الرف » ، ينجح على الأقل فى الابقاء عليها ، فبالنا لا يهدأ تماما •

وهناك قوى أخرى أيضا تعمل ضد عنصر الرضا الذاتى • ولا يجوز لنا أن نقصر نظرتنا على الاشارات المتخصصة القليلة الى الفقراء لنؤكد

شعورنا بأن مثالب فلسفة جين أوستن الاجتماعية يعلو عليها صوت ذبذبات أخرى أكثر ايجابية · ومن بين هذه القوى الايجابية ، هناك كما رأينا اهتمامها النقدى الفائق بالنسبة لحظ النساء فى مجتمعها ، وهو اهتمام يتضمن اعادة النظر فى قيمته الأساسية · ومن ايجابياتها أيضا ماديتها (أ) وتجردها من التصنع · فاذا كان هناك دفاع ضمنى عن الارستوقراطية فهو على الأقل دفاع على أسس عقلانية · ولا يستعان باقرارات فلسفية زائفة للحفاظ على الأمر الواقع ضد الفحص المعقول · وليس هناك ادعاء — ضمنى أو صريح — بأننا نستعرض كشفا لحقبة أساسية · اذ يقدم هارتفيلد لنا كهارتفيلد وليس كالحياة ·

وهذا ، أساسا ، كما أعتقد هو سر قوة رواية اما ، هذا الرفض للحياة من أجل التعايش ، المشكلات الواقعية المحددة للسلوك والاحساس فى مجتمع فعلى ومحدد · وان ما يأسر تصورنا فى أعمال جين أوستن هو حيويتها المرهفة واهتمامها الأصيل (المؤسس على امانتها الفائقة) بالمشاعر الانسانية فى موقف محدد ملموس · وهذا الاهتمام ذاته هو الذى يعطيها مثل تلك البصيرة المرهفة والمحدودة فى مشكلات العلاقات الشخصية (كيف يمكن لمجموعة من الأشخاص يعيشون معا أن يتفقوا ؟ وما هى أحسن السبل ليجدوا السعادة ؟) ولا يقتصر هذا الاهتمام على ما تعتبره الطبقة الحاكمة فى هارتفيلد سارا وسهل الحل ·

ذلك أنه يعطينا لمحات مما لم يحلم به أبدا مستر وودهاوس — العالم خارج عالم هارتفيلد — والمرتبط مع ذلك ارتباطا وثيقا به : العالم الذى رأته جين فيرفاكس فى تصورها للمكاتب ، والذى كادت تتردى فيه هارييت بالرغم من (**بل بسبب**) رعاية اما لها — العالم الذى لم يكن لدى جين أوستن رد عليه · وان هذا الاهتمام الحيوى اللاعاطفى ذاته هو الذى يتغلب بمثل هذه الدرجة الفائقة — على نواحى قصورها ، بحيث أننا عندما نعاود التفكير فى اما لا نفكر أولا فى العيوب المحدودة لمجتمع هارتفيلد بل فى المتعة التى عرفناها مع ازدياد احساسنا الحميم والحكيم بالكيفية التى يعالج بها رجال ونساء ، فى موقف معين ومحدد ، مشاكلهم المعيشية ·

---

(١) Her materialism : « مذهب يقول بأن التغير الاقتصادى أو الاجتماعى ناشىء عن عوامل مادية » (قاموس المورد سنة ١٩٧١ ، ص ٥٦٤) · (المترجمة) ·

٣ ــ سكوت . Scott

قلب ميدلوثيان The Heart of Midlothian (١٨١٨)

تقرر تواريخ الأدب أن جين أوستن كاتبة كلاسيكية ، وان سكوت كاتب « رومانسى » . وبالطبع هناك بعض التباينات الواضحة بين رواية **اما** ورواية **قلب ميدلوثيان** ، ولو أن جدوى المقارنات التقليدية مشكوك فيهـا .

ومن المفيد الفاء أكثر من نظرة على فقرة (ليست فى حد ذاتها ذات أهمية حيوية فائقة فى الرواية) قرب نهاية كتاب سكوت :

« أنصتت فى سكون رائق ، وكلما أشار الموضوع للحياة العامة ، وكان من النوع الذى يمكن لذهن قوى أن يلم به ، كانت آراؤها أكثر قوة وملاحظاتها أكثر دقة من آرائه وملاحظاته . وعندما كانت تختلط أحيانا بالمجتمع كانوا يحكمون على مسز بطلر طبعا بنقص التهذيب المكتسب للشمائل . ولكنها مع ذلك كانت لديها تلك الرغبة الواضحة فى الارضاء وذلك التهذيب الحقيقى والطبيعى الذى يعتمد على العقل الراجح والخلق الطيب ، والذى يرتبط بدرجة وفيرة من الحـدة والحيوية ــ مما جعل سلوكها مقبولا لدى كل من دعوها للاجتماع بهم . وبالرغم من عنايتها الدقيقة بكل الشئون المنزلية ، فقد كانت تظهر دائما كربة المنزل النظيفة الأنيقة ولم تكن أبدا متذمرة .. » ١ .

وانه لمن الصعب ــ اذا التقى المرء بهذه العبارات خارج مجالها ــ أن يقرر ان كانت من كتابة جين أوستن أو سكوت . فالنبرات الآمنة الواثقة التى تربط بين كلمات مستعملة بمغزى اجتماعى دقيق ــ تنتمى لأى كاتب انسانى ولكن أرستوقراطى لذلك العصر . ونعتمد سهولة الكتابة ووضوحها كليا على الدقة التى يضيفها الكاتب على كل كلمة ، وهى دقة لا تتضمن فقط الشىء الذى ننظر اليه بل أيضا كيفية النظر اليه . « الحياة العامة » « ذهن قوى طبيعى » « التهذيب المكتسب للشمائل » « والتهذيب الحقيقى والطبيعى » « العقل الراجح والخلق الطيب » « درجة وفيرة من الحدة والحيوية » .. ألخ تعكس كل فقرة طريقة حياة مقبولة ومستساغة من

شأنها أن تكون أساسـا راسخا وواثقا لوجهة نظر الكـاتب الحازمة الواثقـة ·

والآن دعونا نضيف الى ما اقتبسناه قبلا الجمل التى تحيط بها فى البدء والنهاية ثم نقرأ الفقرة الكاملة التى تكونها :

« وعندما كان يتحدث مع جينى عن أمور لا تفهمها (فقد كان الرجل بشرا وكان من قبل مدرسا) كان بالفعل أحيانا يتكلم بلهجة أكاديمية وعقلانية أكثر من اللازم ، كانت تنصت فى سكون تام ، وعندما كان يشبر الموضوع الى الحياة العامة ، وكان من النوع الذى يمكن لذهن قوى أن يلم به ، كانت آراؤها أكثر قوة وملاحظاتها أكثر دقة من آرائه وملاحظاته · وعندما كانت تختلط أحيانا بالمجتمع كانوا يحكمون على مسز بطلر طبعا بنقص التهذيب المكتسب · ولكنها مع ذلك كانت لديها تلك الرغبة الواضحة فى الارضاء ، وذلك التهذيب الحقيقى والطبيعى الذى يعتمد على العقل الراجح والخلق الطيب ، والذى يرتبط بدرجة وفيرة من الحدة والحيوية ــ مما جعل سلوكها مقبولا لدى كل من دعوها للاجتماع بهم · وبالرغم من عنايتها الدقيقة بكل الشئون المنزلية ، فقد كانت تظهر دائما كربة المنزل النظيفة الأنيقة ، ولم تكن أبدا متذمرة · وعندما امتدحها دانكان نوك Duncan knock بهذه المناسبة وكان يقسم أنه يعتقد أن الجنيات تساعدها حتما مادام منزلها يبدو نظيفا دائما دون أن يرى أحدا يكنسه ، كانت ترد بتوضع : « كل هذا يمكن أداؤه اذا أحسنا توقيت أعمالنا » (١) ·

ومن المتفق عليه عامة أن هذا المقطع لا يمكن أن يكون من كتابة جين أوستن · ولا ينشأ الخلاف من مجرد ما نطقت به جينى Jeanie فى الفقرة الأخيرة · ففى الجملة الأولى نلتقط لكنة لم نجدها فى رواية اما · فلفقرة بين قوسين (فقد كان الرجل بشرا ·· ألخ) اخبارية · وهى تحمل تلميحا الى سعة فى الاشارة لا تتطلع اليها جين أوستن « تقييم نوعية المخلوق البشرى بالضبط ــ بأهوائه العديدة وترديه التعس فى الخطأ » (والتعبير لكونراد) ليس هذا هو نوع اللغة التى تستعمل فى الكتابة عن جين أوستن ــ فهى تتعامل كما رأينا مع الرجال وليس مع الانسان ومع هارتفيلد وليس مع البشر ــ حتى وان كان عمق تحليلها ليس بالضرورة أقل بأى حال لهذا السبب · لكن مع سكوت تكون تلك التعبيرات على الفور مناسبة حتى وان قصر أداؤه عن ارضاء كل المستويات التى يتجه اليها ·

---

(١) فى هذا الفصل بالذات يكثر استعمال الشخوص لالفاظ من اللغة الاسكتلندية الدارجة ــ ولما كان غرض الكاتب (سكوت) الأساسى من استعمالها هو اضفاء الصبغة المحلية على الشخوص ــ فقد رأيت من الصائب الاستغناء عن كثير من تلك الالفاظ لصعوبة فهمها لدى قارىء العربية · (المترجمة) ·

وفى الجملة التى نفحصها يوجد ايحاء (فى كل من الكلمات بين قوسين وفى استعمال الظرف « بحكمة » عالمية أعرض وتسامح حميم يعود بنا الى فيلدنج بدلا من جين أوستن · هذا بينما فى الجملة فى ختام المقطع بما فيها من جنيات ولكنة محاية نصل الى مجال فى الموضوع لا تمسه جين أوستن ·

ومن الخطورة بمكان أن نحكم على رواية ما من مقطع واحد ، أو حتى أن نستعمل فقرة قصيرة لتصوير صفة معينة لكاتب بعينه ، ولكن نوع الفحص الذى قمنا به للتو ـ له قيمته مع ذلك · اذ لا يمكن التأكيد فى كل مناسبة على حقيقة أن أساس كل الأحكام الأدبية يجب ان يكون الكلمات الفعلية التى يكتبها المؤلف ، وأن صفات الروائى تتجلى فى اختياره وترتيبه لتلك الكلمات التى تتضمن بطبيعتها ثقل ووضوح وجهة نظره فى الحياة · وسوف نجد أن ما يكشف عنه هذا المقطع من **قلب ميدلوثيان** من تجليات عديدة تعطينا بداية عادلة لبحثنا : من أى وجهة تختلف هذه الرواية عن **رواية اما** ، وما هو العنصر فى أعمال سكوت الذى درجنا على تسميته « رومانسى » ·

وهو بحث يختص جزئيا بالمادة فى الرواية Subject Matter وذلك أن نطاق الحياة الاجتماعية الذى يعالجه سكوت أو سع بكثير منه عند جين أوستن · ذلك أن جينى دينز ريفية وتتكلم لغة الريفيين فى الأراضى الواطئة Low land Peasantry · وشخوص رواية **قلب ميدلوثيان** يتدرجون اجتماعيا من قاع عالم الجريمة الى الملكة كارولين ذاتها ـ وهذا النطاق ـ الأوسع من مثله فى أى من روايات القرن الثامن عشر (حتى عند فيلدنج) مهم لأنه ينتظم سلسلة علاقات أكثر تركيبا (ولو أنها ليست بالضرورة أكثر تدفقا) من أى مما تضطلع جين أوستن بمعالجته · ذلك أن شخوص جين أوستن ، بالرغم من أن مراكزهم الاجتماعية قد تتنوع ـ يتحركون جميعا فى نفس المجال ـ وكلهم يتقاسمون (بالرغم من عدم تساوى حساسيتهم) المستويات الاجتماعية والروحية لنفس الطبقة · ومن هذا القبول المعمم والمشاركة العامة ، من وجهة نظر واحدة لتقليد ثقافى موحد ، ينشأ كل من النظام والقصور فى فن جين أوستن ·

فلو أنها تبعت جين فيرفاكس ، مثلا الى المكاتب التى تشترى فيها المربيات وتباع ، ولو أنها تفحصت عن قرب الغجريات اللاتى خوفن هاريت ، أو حتى لو أنها غاصت فى حياة أسرة مارتن لنفس المستوى الذى تعالج به آل وودهاوس ، لقادها ذلك الى مشكلات تقنية وفنية ذات أبعاد متناهية ـ اذ أن هذا بالضرورة كان سيعنى زحزحة كل من نقطة ارتكازها ووجهة نظرها ·

والواقع أن اتساع نطاق مادة روايات سكوت هو الذى يعطيها أكثر من أى شىء آخر ــ طبيعتها الملحمية · وان تسميته روائيا تاريخيا ينتقص كثيرا من قدره · ذلك أنه لم يكن معنيا بالتاريخ لذاته ، ولا فى المقام الأول ــ كما يؤكد البعض أحيانا ــ كهروب من الواقع · ولكن كان لديه شعور قوى بالتاريخ ، وبالقوى التى تؤدى الى موقف ما وتقود الأفراد للتصرف كما يفعلون · فكل من جينى وايفى Effy دينز ، بأعمق وأقل المعانى صنعة ، شخوص فى التاريخ ــ كما قرر مستر ف · س · بريتشيت Mr V. S. Prichett فى مقاله الحافل جدا عن سكوت :

« ··· ان قوة سكوت فى تنـاول الموقف بين المرأتين تنبـع من درايته بتأثير التاريخ عليهما ــ فكلاهما وليدتان للتاريخ · والشق من التاريخ الذى عرفه سكوت عن ظهر قلب هو أثره على الضمير · فرفض جينى ان تكذب يستند لاجيال من نزاعات أتباع كالفين Calvinists ·· والتوبيخ القـاسى من المتشيعين الذين كانوا قد استبدلوا سيف الحروب القبلية والأهلية بعلوم الدين اللامنطقية · وبدلا من شق الجماجم بالفئوس تولوا الى الجدل فى أمور تافهة · ولقد تألق سكوت دائما فى وصف ضروب الملهاة والمأساة والبلاغة الخيالية والتكرار الممل لوساوس الضمير ــ لانها كانت فى دمه · وهكذا فرفض جينى أن تكذب ورحلتها الى لندن سيرا على الأقدام سعيا وراء صفح شقيقتها ليسا نتيجة لوهم أو قسوة أو حتى بساطة العقل : بل هى نتاج التاريخ » ٣ ·

وسنعود مؤخرا لهذه النقطة · واهتمامى الفورى هو تأكيد أن اتساع وعمق « بانوراما » سكوت أو البعد الاضافى الذى يحققه حسه التاريخى يجعل بعض التباينات الأساسية مع طريقة كتابة جين أوستن أمرا حتميا · فعندما يصف (كما ورد فى الجمل الأولى التى اقتبستها) منظرا أليفا داخل مجال اجتماعى معين يستطيع سكوت ان يكتب مثل جين أوستن · ولكن عندما يجب عليه أن يصور صدامات واسعة بين الطبقات والآراء ، عندما يتصارع التعصب الميثاقى Covenanting Fanaticism لديفيد دينز David Deans بالخلق التجارى لبارتولين سادلترى Bartoline Saddletree أو عندما تلتقى الواقعية الريفية لجينى فى صراع بالخيال الرومانسى القبائلى لدانكان نوك Duncan Knock هنا لا تصلح ثيمات جين أوستن الآمنة · فيتعذر التعليق من الداخل ــ ويتعين على الروائى أن يصول ويجول فى التاريخ وفى سكوتلندا · وهذا أمل عريض ·

· وتتواكب الحركة الرومانسية فى الأدب الانجليزى مع تحول بريطانيا من بلد زراعى وتجارى فى عصر دكتور جونسون Dr Johnson الى « ورشة

العالم » ، كما تتواكب مع الثورة الصناعية فى الداخل والثورة الفرنسية فى الخارج ، وكانت (لتبسيط مسألة فى منتهى التعقيد) تعبيرا عن حاجة الكتاب البريطانيين لفهم العالم الحديث الذى خلقته الثورة الصناعية ٠ وفى هذه المهمة كانت المقاييس القديمة الآمنة للطبقة الحاكمة فى القرن الثامن عشر غير كافية ٠ وكانت الآفاق القديمة غير صالحة ، فقد تزاحمت آلاف المشكلات الجديدة والعلاقات الجديدة والآراء الجديدة ٠

والكتاب الذين نوصلنا لاعتبارهم منتمين للحركة الرومانسية كانوا رجالا ونساء ذوى اتجاهات شديدة التباين نحو الحياة وطرق الكتابة : ويردزويرث Wordsworth وشـيللى Shelley وسـكوت ـ عنـدما نفحص أعمالهم ـ يختلفون بدرجـة ملحوظة من حيث الانجاز الايجابى أو الفلسفة ٠ ولكن هناك ما يربطهم ببعضهم وهو أن كلا منهم يستجيب بطريقته الخاصة للموقف الجديد الذى استحدثته الثورة الصناعية ٠ ولهم وجهات نظر مختلفة ولكنهم جميعا ثائرون ضد المادية الآلية غير الفكرية لفلاسفة القرن الثامن عشر وتطورها اللاحق ، نفعية واضعى نظريات الرأسمالية الصناعية ٠

ولم تكن الحركة الرومانسية حركة أدبية بعيدة عن الواقعية ٠ وبالعكس فقد كان هدف كتاب الرومانسية أن يحققوا واقعية أكثر مغزى وأكثر احتواء مما كانت تقاليد الأدب الأرستوقراطى قد أتاحته قبلا ٠ ولم ينجحوا على طول الخط ـ ذلك لأن التعرف على مثالب المستويات المقيدة بالطبقية لدى الكتاب الكلاسيكيين شيء وتحقيق فن ديموقراطى مرض شيء آخر تماما ٠ ولأسباب ليس من الصعب فهمهما من وجهة نظرنا بعد انقضاء مائة وخمسين عاما ـ كان أسهل على الكتاب الرومانسيين أن يستشعروا استحالة ربط أنفسهم بعد ذلك بتقليد القرن الثامن عشر ، (كان أسهل ٠٠) من اكتشاف قوة ايجابية يمكنهم أن يؤسسوا عليها انتاجهم وطموحاتهم ٠ ومن هنا انبثق ميل قدر كبير من الأدب الرومانسى لفقدان ذاته في الغموض والكبت الفردى ، ولأن يصبح فى النهاية رومانسيا بالمعنى الازدرائى ٠

وتكمن رومانسية سكوت فى رفضه للتقليد المهذب للقرن الثامن عشر وفى محاولة كتابة أدب نابع من،وموجه الى شرائح شعبية أكثر اتساعا٠ وعلى نقيض الروائيين القوطيين (أ) Gothic مثـل مسـز رادكليف

(أ) « قوطى » Gothic = خاص أو متسم بخصائص الطراز القوطى (فى فن العمارة) « أو من الرواية » الذى نشأ فى فرنسا وانتشر فى أوربا الغربية من منتصف القرن الثانى عشر الى أوائل القرن السادس عشر الميلادى » ، قاموس المورد ص ٣٩٦ طبعة ١٩٧١ ٠ المترجمة ٠

Mrs Radcliffe التى تعلم منها الكثير تقنيا ، لا يكتب سكوت فقط من وجهة نظر الطبقة الحاكمة . اذ يوجد عنصر هروبى رومانسى فى كل كتبه (وخاصة تلك التى تتناول العصور الوسطى) . ولكنه فى باقى رواياته The Antiquary ، Old Morality وقلب ميدلوثيات — الروايات عن سكوتلندا فى القرن الثامن عشر ، يبذل محاولة جادة ليقتنص بواقعية ضروب المعاناة والضغوط فى تجارب الشعب السكوتلندى . وأكثر ما يمد هذه الكتب بقوتها هو مشاعر سكوت بالنسبة لمعاناة ومشكلات فلاحى الأراضى اواطئة Lowland peasantry ولن نكون صادقين اذا قررنا أنها مكتوبة ، على طول الخط ، من وجهة نظر الفلاحين . فبقدر ما كان لدى سكوت من وجهة نظر واعية وثابتة كانت هذه وجهة نظر مالك الأرض الأبوى Paternalist .

ومثل كل الكتاب الرومانتيكيين كان (سكوت) يمقت الرأسمالية الجديدة — اذ كان يرى الثورة الصناعية كعامل هدم للروابط الاجتماعية القديمة التى حققت فى المجتمع القديم ان لم تكن المساواة (لم يكن ديموقراطيا) فعلى الأقل تعاطفا معينا فى العلاقات الانسانية . ولقد قرر الأستاذ جريرسون Prof. Grierson فى سيرة حياته الرائعة : « كان المنبع الأساسى للشر عند سكوت كما كان عند كارليل انفصام كل علاقة بين صاحب العمل والعامل سوى علاقة الأجر » ٤ .

وكثيرا ما نجلى رد فعل سكوت بالنسبة للثورة الصناعية فى هروبه الى عالم الأحلام للقصص الرومانسى فى العصور الوسطى . ويبين مقطع شيق من المقدمة لرواية Chronicles of the Canongate درجة وعيه ذهنيا لهذا التناقض بين حاضر قمىء وماض يعرض مثاليا . وفيه يصف ادنبرا وما حولها كخلفية للقصص التى هو بصدد سردها :

« أظن أنه يمكن اعتبار الموقع المحلى لـ Little Croftangry مواتيا لعمليتى . ولا يمكن أن يتأتى تناقض أنبل من ذلك الذى بين تلك المدينة الشاسعة المعتمة بأدخنة العصور ، والتى تتأوه بالضجيج المتنوع للصناعة النشيطة أو المتعة التافهة وبين التل الصخرى الساكن والمنعزل كالقبر — أحدهما يعرض المد الكامل للحياة ، ضاغطا ومندفعا بقوة الفيضان ، والآخر وهو يشبه ناسكا مرهفا ومسنا تمر حياته ساكنة غير ملحوظة مثل الغدير الضيق الذى ينساب دون أن يسمع ، ويكاد لا يرى ، من نافورة قديسه الراعى . وتشبه المدينة المعبد المزدحم حيث يعقد كوموس Comus ومامون Mammon العصريان بلاطيهما ، ويضحى الآلاف بالراحة والاستقلال والفضيلة ذاتها أمام ضريحيهما ، ويبدو الجبل الغائم المنعزل كعرش

للعبقرية الجليلة ولكن المريعة لعصور الاقطاع ـ عندما كانت نفس الآلهة توزع الأكاليل والأبعاديات على أولئك الذين كانت لهم رءوس تخطط وسواعد تنفذ مشاريع جريئة » ٥ ٠

ولا يمكن للمقارنة أن تكون أكثر وضوحا ٠ فالمدينة الصناعية فى جانب «والطبيعة» فى جانب آخر ، «والطبيعة» تقترن فى هوية واحدة مع « العبقرية الجلية ولكن المريعة لعصور الاقطاع » ٠ ويلقى المقطع ضوءا مشوفا على كل التمرد « القوطى » ضد التصنيع ٠

ورواية **قلب ميدلوثيان** معنية فى نصفها الأول ، على أية حال ، بنفس المشهد الموصوف فى رواية Chronicles of the Canongate لكن القصة تعاد للوراء ثمانين ســنة : سنة ١٧٣٦ ٠ وجــو الرواية واقعى كنقيض لرومانسى ٠ وهى واحدة من انجح روايات سكوت وذلك بالتحديد لأنه ينجح فيها فى التعبير عن رؤيته الرومانسية فى قالب واقعى ، وأن يضمنها مظاهر حياة نتجاهلها جين أوستن ، ومع ذلك يتحاشى فى معظمها الهروب المغرى الى عالم أحلام مثالى ٠ كيف تأتى لسكوت أن ينجح فى هذه الرواية (بالرغم من نقاط ضعف يتحتم علينا فحصها) فى التجاوب مع عوامل التحرر فى الرومانسية دون أن يضل الطريق (كما يفعل مثلا ، فى رواية **ايفانهو** Ivanhoe) فى عالم القصص النخيلى ؟

ولن نجد الرد فى مهارته التقنية ، قدرته على سرد الرواية (التى أكدها مستر أ ٠ م ٠ فورستر) اذ تتساوى قصة **روب روى** Rob Roy من حيث الجودة مع قصة رواية **قلب ميدلوثيان** ولكنها لا تساويها كرواية جيدة ٠ كما لا ينصفه اهتمامه بالتاريخ والتراث الشعبى بالمعنى الأكاديمى ٠ والذى يعطى **قلب ميدلوثيان** « جسدها » ، واستشعارها الصلب للحياة الحقيقية والقضايا الحقيقية هو قدرة سكوت على رؤية موضوعه من جهة نظر الريفيين ، وهى وجهة نظر لها نواحى قصورها ولكنها مع ذلك وجهة نظر لا مثالية وأمينة ٠ والمشكلة مع كثير من رواياته Waverley مثلا وحتى old Morality) أنه يحدد منذ البداية شعور أبطاله وبطلاته بالاندماج باختيار سيدات وسادة ممن يتوقف وجودهم على أنشطة واهية جدا لدرجة أنهم لا يستطيعون انتاج نثر حيوى أخاذ ٠ وفى تلك الروايات يستبعد القارىء المحادثات المتكلفة بين الشخوص الرئيسيين وتعوضه عنها فقط حيوية الأحداث ٠ ولكن فى رواية **قلب ميدلوثيان** نجد أعضاء أسرة دينز متمركزين فى قلب الكتاب ذاته ـ ذلك ان لدى سكوت هنا موضوعا محددا يعالجه ٠

وهى رواية جيدة البناء تتجمع بتأثير حول الموقف المركزى : محاكمة ايفى دينز ، بينما تلقى المقصلة السوداء شبحها على الكتاب بأسره كرمز

مركزى • هل هى مجرد « قصة » ؟ بمعنى سرد متتال لأحداث مسلية يصلها ببعضها عنصر الترقب ؟ لا أعتقد ذلك • فحقيقة الحبكة مهمة ، ومهمة أكثر من اللازم ، لأن استعمال كل هذه المصادفات يسبب شعورا بالصنعة • وتتجمع الأطراف بهيئة منظمة ، وكل واحد فى المكان الصحيح ، بدرجة مبالغ فيها نوعا ، ولكن هذه ليست أخطاء هامة أكثر من اللازم ، ويجدر بنا أن نعتبرها جزءا من التقليد الذى تنتمى اليه الرواية ، وهو تقليد غدا غير عصرى ولكن لا يتعذر بالمرة الدفاع عنه • ومع ذلك فالنقطة الهامة بالنسبة للحبكة هى أنها تخدم النمط الأساسى للكتاب وتنجح فى جعل نفسها تابعة له • وهذا النمط هو محاكمة ايفى ، الأسباب التى تؤدى اليها والعواقب التى تنجم عنها • وتظهر الحكمة لا بطريقة مثيرة فحسب ، ولا كحدث مبلودرامى فحسب يتناسب مع ضجة تعتصر قلوبنا ، بل كحدث ذى مغزى يتضمن صدامات بين ثقافات متعارضة وقيم متباينة ، وباختصار يظهر كرؤية فى التاريخ •

وعلى المستوى الأول يحدث الصدام بين القرية والمدينة • فتهاجم ايفى الفقراء عندما تذهب لتعيش فى أدنبره • والأعمق من ذلك هو الصراع بين العالم المريض القديم لديفيد دينز ، بأخلاقياته المتشددة المتزمتة وعالم المدينة « حيث يعقد كوموس ومامون العصريون بلاطهم » ، عالم الأحياء الموسرين والفقراء المجرمين ، عالم المحامين الماكرين والمهربين المتهورين ، وعالم التجار المقتدرين وقوات حرس المدينة • وهذا بعينه هو العالم الذى يقوى ايفى ويكاد يقضى عليها ثم يحيلها الى سيدة عظيمة • وفى مقابله يقدم عالم جينى ووالدها ، فى تناقض تام •

ويثار من البداية بالطبع الشعور بالقصة الشخصية كجزء من التاريخ. وهو الشعور المتغلغل فى الكتاب — وذلك فى الفصول التى تقدم أحداث شغب بورتبوس Porteous riots ، والصورة هنا لشعب ممتعض مصمم وغاضب صورة ممتازة الأداء — ويمكن القول بأنها مرسومة بأقصى قدر من البحث ولكن بأقل قدر من الفهم الواعى • ونحن لا نعلم ، الا بأكثر التعبيرات غموضا ، سبب غضب الشعب ، كما لا نعلم سبب تصرفهم بمثل هذا التعصب المنضبط فى اقتحام التولبوث the Tolbooth وشنق بورتبوس Porteous • والواقع أن سكوت باختصاره كل الشغب الى مستوى القصة الشخصية لرويرتسون وايفى يجعل من شبه المستحيل عليه توضيح هذه الأمور • ولكنه بالرغم من ذلك ينجح فى التعبير عن الشعور بالصراع الحقيقى بين الشعب وقوات حرس المدينة ، وبالعداء لدى المواطنين السكوتلانديين نحو الدولة الانجليزية الدخيلة — وهذا النجاح ذاته هو الذى تنبعث منه كل نغمات الرواية ومغزاها • ونحن نعلم أننا نواجه هنا

أمورا أعمق وأكبر أهمية من القصة العاطفية لمحاولة شاب خليع (يختفى فى زى امرأة) انقاذ الفتاة ، التى دمرها ، من السجن • والواقع أننا اذا لم ندرك هذا فلابد أن نستاء بدرجة غير محتملة برفض ايفى أن تنقذ (وفى الأسابيع القليلة التالية لا يوجد لديها هذا الندم) وقبول المعتدى عليها الجرىء لهذا الرفض (لأى سبب فى الوجود على هذا المستوى لم يسحب روبرتسون البنت الساذجة بعيدا ؟) •

وتؤكد الفصول الأولى فى الرواية أيضا ما سيصبح واحدا من ثيماتها الأساسية ، واحدا من الأوتار الرئيسية فى النمط : وهو التفكير فى قيم وشرعية القانون • فليس من قبيل الصدفة أن الغرباء الذين يقابلهم بيتر باترسون ، عندما تنقلب مركبة السفر ، محاميون ، ولا أن أول محادثة فى صلب القصة تدور على موضوع قانونى • فأهل المدينة الذين حرموا بالخداع من اعدام بورتيوس ساخطون :

« قال بيتر بلومداماس لجارته الزوجة •• او البائعة ، وهو يعطيها ذراعه ليساعدها فى التسلق المضنى : « ان هذا لشىء غريب يا مسز هودين (Howden) أن نرى علية القوم فى لانون Launen يعتبرون انفسهم اندادا للقانون والانجيل ويتركون شريرا منبوذا مثل بورتيوس طليقا فى مدينة مسالمة » •

فاجابت مسز هاودن وهى تتأوه « ولو فكرنا فى المشوار المتعب اللى سببوه لنا ••• وكان فى امكانى سماع كل كلمة قالها الوزير ••• (١) » •

فرد مستر بلومداماس « واعتقد ان هذا التأجيل فى الحكم ما كان ليعتبر سليما لدى القانون الاسكوتلندى القديم عندما كانت المملكة مملكة » •

وقالت مسز هاودن : « انا لا افكر كثيرا فى القانون • ولكنى افكر فى الوقت الذى كان لنا ملك ورئيس وزراء وبرلمان خاص بنا ـ كان فى وسعنا حينذاك ان نرميهم بالحجارة اذا لم يحسنوا التصرف ـ ولكن الآن لا يمكن لاحد ان يصل باظافره الى لانون » •

وقالت مس جريزل داماهوى Miss Grizel Damahoy وهى خياطة عتيقة : « انا تعبت من « لانون » وكل ما جاء منه ـ لقد ابعدوا برلماننا واضطهدوا تجارنا • ولن يسمح سادتنا لابرة اسكوتلندية أن تكشكش أو تزركش كسوة » •

فرد مستر بلومداماس : « معك حق فيما تقولين يا مس داماهوى • وانا أعرف الذين حصلوا على الزبيب بسهولة من لانون • وبعد ذلك يأتى زمرة من المحاسبين ومحصلى الضرائب الانجليز التافهين ليسيئوا لنا ويعذبونا فلا يستطيع شخص أمين أن ينقل بعض الخمر من ليث Leith الى ساد لترى Lawnmarket اذ يتعرض اله ءة البضاعة التى اشتراها ودفع ثمنها • وبعد فلن أبرر ما فعله اندرو ويلسون Andrew

---

(١) فى هذا الحديث وما يتلوه من احاديث ـ كما قد قدمنا ـ ترد الفاظ وتعبيرات محلية لا تضيف كثيرا للمعنى بالنسبة للقارىء العربى ـ ولكنها تؤدى اللهجة الخاصة بالمتكلم ـ ولهذا نختصرها احيانا • (المترجمة) •

Wilson اذ وضع يده على ما ليس له ـ ولكن اذا حصل على اكثر مما له فهناك فارق كبير بين عمل هذا الرجل وبين ما يمثله » ٠

وقالت مسز هاودن : « ان كنت تتكلم عن القانون فها قد جاء مستر ساد لترى Saddletree الذى يمكنه ان يحكم به كاى قاض على المنضدة » ٠

وهذا أكثر بكثير من حديث طريف ومسل ٠ فقد عبر عن ثيمات رئيسية ٠ فالقانون يجند لانتهاك القانون ـ قانون لندن ضـــد قانون سكوتلندا ـ قانون دخيل ضد قانون ربانى ٠ ما علاقة هذا القانون الذى أصدرته الملكة كارولين بالشعب ، وبالحقائق ؟ انها ستكون مشكلة ايفى أيضا ، والمشكلة التى تحفز للحركة ٠ ولكن بدون هذه المناقشة العامة وبدون بورتيوس وبدون حذلقة سادلترى والاقتباسات اللاتينية للشبان فى الفصل الأول ـ (بدون هذا كله) تصبح قصة جينى وايفى مجرد أقصوصة فى رواية قصيرة ٠

ولأن مشكلة ايفى مرتبطة بمشكلة بورتيوس بأكثر من مجرد الصدفة فانها (ايفى) تصبح شخصية نموذجية ورمزية ٠ وليست وخزات ضمير ديفيد دينز فيما اذا كان يستطيع حلف اليمين فى محكمة حكومتها لم تعترف « بالميثاق » (the Covenant) لست مجرد (سجلات) حساسيات شخصية ، ولكونها غنية فى مجالها فهى تجسم أعمق قضايا العصر ٠ ورفض جينى أن تقول كذبة بيضاء فى سبيل انقاذ حياة أختها ، وهو رفض ٠٠٠ يمكن أن يجعلها تفقد فورا كل تعاطفنا ، مقنع ومؤثر مسرحيا لأننا نعرف ما يؤدى لهذا الرفض ٠ انه التاريخ ، تاريخ أجيال فلاحى الأراضى الواطئة Lowland يحاربون من أجل حقهم ، التجمعات السرية المتعصبة فى وديان بلاد الحدود Border Country والاستشهادات التى يمكن استنباطها من حديث ديفيد دينز ٠

وينجح سكوت نجاحا باهرا فى أداء العـلاقة المعقدة بين القـوى الشخصية وغير الشخصية فى حياة الانسان ٠ فديفيد دينز شخص فى التاريخ ولكنه ليس مجرد هذا فقط ٠ وفى سلوكه ذاته يورد الكاتب بروعة تشابك العلاقات الشخصية والهواجس النظرية (التلميح بالسخافة وحتى بالخداع فى المشـــهد مكتوب بروعة) عنـدما يأتى روبن باطلر Reuben Butler لزيارته بعد وفاة زوجته :

« قال المتألم : أيها الشاب لا تحزن كثيرا ولو أن دعاة الحق يهلكون والناس الطيبين يرحلون ـ حتى ليمكن القول بانهم مبعدون عن المساوىء القادمة ـ يا حسرتى فان كان لى أن أذرف الدمع على زوجتى الحميمة لحق لى أن أبكى انهارا من الماء على هذه الكنيسة المفجوعة ، الملعونة بمريديها الفاحشين ٠ ومن ماتت قلوبهم » ٠ فقال بطلر : « انا سعيد بأنك تستطيع نسيان مأساتك الخاصة فى اهتمامك بالواجب العام » ٠

فرد دينز المسكين وهو يضع منديله على عينه « انسى ياروبن ؟ لا يمكن نسيانها ياروبن فى هذا الوقت ، ولكن الذى يسبب الجرح قادر على ارسال الدواء ·· انى اقرر انه قد مر على وقت هذه الليلة استغرقت فيه فى التفكير لدرجة أننى لم أدرك خسارتى الفادحة · وحالتى هذه شبيهة بما حدث للنبيل جون سمبل(the Worthy John Semple الملقب كارسفارن جون Carspharn John فى محنة مماثلة ـ لقد رأيته تلك الليلة على ضفاف نهر أولاى Ulai يقطف تفاحة هنا وهناك » ٧ ·

وليس سكوت على العموم كاتبا متعمقا ، ولكن ـ فى مثل هذه اللحظات ـ عندما يغوص عميقا فى تاريخ شعبه تأتى تأملاته فى منتهى العمق ·

وليس من السهل دائما فى رواية **قلب ميدلوثيان** الفصل بين الزائف والصادق ، بين التقليدى والمبتكر ولا بين الرومانسى والواقعى · وشخصية مادج وايلد فاير Madge Wildfire مثال شيق · فهى ظاهريا تبدو شخصية « أدبية » فى أساسها ، وتدين بالكثير لشخوص شيكسبير المعتوهين ، وحيلة ملائمة لتحقيق الحبكة واضفاء لون رومانسى معين عليها · ولكن هذا ليس كل الحقيقة عن مادج وايلدفاير فهى شخصية تقليدية · البنت الضعيفة المنبوذة تتحول الى مومس ـ ولكن ليس بالمعنى الأدبى فحسب · فأولئك النساء المعتوهات ـ أشباه الشعراء الملهمين Semi Prophetic اللاتى يظهرن دائما فى روايات سكوت (قد تكون ميج ميريليز Meg Merrilies أفضل مثال) لهن مغزى أكثر من مجرد مغزى الشخصية المسرحية المستغلة (*) ·

وأحيانا يحقق أولئك النساء نصف المعتوهات مستويات عالية من البلاغة ـ البلاغة الدارجة التى تنبثق من لغة الشعب ـ كما يحدث عندما تشتم ميج ميريليز سيد الانجوان The Laird of Ellangowan : « اركب فى طريقك ، ليرد الانجوان ، اركب فى طريقك ، جودفرى برترام ـ لقد أطفأت اليوم سبع دفايات بدخانها ـ وسوف اذا كانت النار حتشتعل أكثر فى قاعة استقبالك Parlour ـ قاعتك أنت لهذا السبب · لقد أزلت سبعة أكواخ ـ فهل يانرى جعل هذا شجرة السطح عندك تزداد ثباتا ؟ وقد نؤوى عجولك فى الاصطبلات ·· عند دبرنكلو Derncleugh · اركب فى طريقك يا جودفرى برترام ، لماذا تحملق فى أهلنا ؟ هنا ثلاثون قلبا احتاجوا للخبز (قبل أن تحتاج انت واضاعوا دم حياتهم قبل أن تخدش أنت (أ)

(★) تظهر نفس الشخصية ـ وهو أمر مشوق جدا ـ فى عمل جون جنالت John Galt سجلات الدائرة Annals of the Parish وهى رواية اسكوتلاندية واقعية معاصرة ليست رومانسية الاسلوب بالمرة ·

(أ) هذا مثال للأحاديث المحلية التى يصعب نقلها للعربية لما فيها من كلمات اسكوتلاندية دارجة ·· (المترجمة) ·

أصبحك — نعم هناك ملايين من النساء المسنات ‥ والأطفال حديثى الولادة — أخرجتهم أنت ليناموا ‥ فى العراء . اركب فى طريقك يا الانجوان — ان أطفالنا معلقون على ظهورنا المتعبة — فهل جعل ذلك طفلك أكثر انتظاما ؟ أنا لا أرجو سوءا للصغير هارى ولا للطفل الذى سيولد فيما بعد — حاشا لله — ولبجعلهم الله طيبين مع الفقراء وأفضل من أبيهم ! والآن اركب فى طريقك ، فهذه آخر كلمات تسمعها من فم ميج مبريليز ‥ » ٨ .

والذى يضفى على هذا المقطع قوته الواضحة هو عمق المعاناة الحقيقية التى ينبىء بها . فليست ميج ميريليز مجرد امرأة غجرية متكبرة ومتحدية بل انها رمز طبقة تعانى ، وقد جردت من ممتلكاتها بحركة الحظائر المغلقة enclosure movement وبسطوة كبار ملاك الأرض . والمام سكوت بحالة الفقر ليس — (بالرغم من انتمائه للتوريز Toryism) أكاديميا — ولو أنه فى كثير من الأحيان يتسم بعدم الواقعية .

وشخصية الزمار The Whistler الشاذة فى نهاية رواية **قلب ميدلوثيان** حالة ذات مغزى . فهذا الصبى الشاذ — الابن سىء الحظ لافى وعشيقها . (وهو مشوق كسلف لهيثكليف Heathcliff فى مرتفعات وذرنج الذى سمى غجريا أيضا وصفاتهما البدنية متشابهة جدا) يقدمه الكاتب بأغرب مزيج من العاطفة الأصيلة والهراء الرومانسى : « كانت عينا الصبى حادتين ومتألقتين ، وحركته حرة ونبيلة مثل حركة كل الغجر » ٩ . وقد سبق أن لاحظنا الدور الذى لعبته اسطورة الهمجى النبيل فى تحرير كتاب القرن الثامن عشر من الاتجاهات المحددة لمجتمعهم ، ومن اللائق أن يتولى سكوت الرومانسى هذا الموضوع . وانه لمن دلالات أمانة سكوت أنه يستطيع رؤية حتى هذه الشخصية التقليدية بواقعية مؤكدة . وعندما تذهب جينى لتفك أربطة الزمار تسأله : « أوه أيها الصبى التعس ‥ أتعرف ما سيحدث لك عندما تموت ؟

فيرد الشاب بعناد : « لن أشعر بعد ذلك بالبرد ولا بالجوع » ١٠ .

وليس هذا هو الرد التقليدى المتوقع من الهمجى النبيل . كذلك ليست مادج وايلدفاير بالضبط ما نتذكر بأن تكون — مزيجا من النساء المعتوهات فى الأدب . فهناك نوع من الشفقة المريعة خلف تقديمها هى وأمها التعسة — ذلك التقديم الذى يستحوذ بقوة على تصورنا رغم كل التفاصيل غير المقنعة . وهما شخصيتان تنتميان لهذا العالم المتدنى underworld المخيف الذى حدق فيه كل من فيلدنج وهوجارث بأمانة فائقة ، والذى نربطه قبل كل شىء بديكنز . وتبدو أحيانا مشكلة الكاتب فى تصوير الفقر فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر (تبدو أحيانا) كمشكلة لا حل لها تقريبا لأن

الفقر يكون من النوع الذى أنزل الرجال والنساء الى مستوى غير بشرى • وربما يمكن فقط حل مشكلات عرضهم حلا مرضيا عندما يعرض نتاج عالم الرذيلة underworld كأوغاد ناجحين ، وهكذا يمكن رؤيتهم بفكاهة ودقة• ولسنا فى حاجة لأن نرثى لحال جوناثان والد Jonathan Wild لأنه يستطيع الاهتمام بنفسه — وكذلك الحال بالنسبة لرادكليف فى رواية **قلب ميدلوثيان** • فهو مخلوق رائع — هذا قاطع الطريق الذى تحول الى سجان — ومشهد المساومة بينه وبين شاربيتلان Sharpitlan واحد من انجح مشاهد الرواية •• وعلى العموم لا يحظى سكوت بما يستحق من تقدير ككاتب ملهاة • فهو ليس بليغا ولكن شعوره بالتعارض الفكاهى بين شخوص ينشغلون بأنماط مختلفة من الادعاءات حاد وممتع •

وتتكون **رواية قلب ميدلوثيان** من ثلاثة أقسام : القسم الأول وهو أهمها وتجرى أحداثه فى ادنبره ، والثانى فى انجلترا ، والثالث فى ضيعة دون أرجيل فى غرب سكوتلندا • والجزء الخاص بادنبره هو أطولها وأفضلها : اذ يتكون من قضايا حقيقية وأناس حقيقيين وصراعات حقيقية • ذلك أن الصراع المركزى — كما أوضحت من قبل ، يدور بين عالم آل ديبز الريفى والعالم الأكثر رقيا ولكن أقل يقينا — عالم المدينة — بينما تتشابك دائما مع هذه التيمة تيمة أخرى — علاقة سكوتلاندا بالدولة الانجليزية • وتتغلغل هذه العلاقة فى الرواية ، لتضفى على مدينة ادنبره وعيا غريبا — تكاملا لا يوجد أبدا فى مدن انجلترا ، فى روايات القرن الثامن عشر • فلندن عند فيلدنج تفتقر تماما لهذه الوحدة العضوية (وقد يكون هناك دخل للفارق فى الحجم) • فهى مكان يعيش فيه الناس ولكنها كمكان — أو جالية ، أو مركز لرجال ونساء متصارعين ومتعاونين بحيث تنجح فى تحقيق وعى خاص به لا يتكامل أبدا • هذا بينما ادنبره عند سكوت ليست مجرد مركز سكنى عابر ، بل هى مدينة سكوتلاندية موحدة بوعيها الاسكوتلاندى وتتبوأ مكانتها — فى التاريخ بحيث تضفى على عنوان الكتاب ذاته قلب ميدلوثيان ، غموضا مثريا فيشير ليس فقط لمجرد مكان الاعدام ولكن لادنبره نفسها ، قلب سكوتلاندا •

ونكون مخطئين اذا اعتبرنا وعى سكوت القومى مجرد عنصر طريف غير مألوف — من نوع الولاء القومى الذى يستغل بسبب التصنع أو ضيق الأفق — كاقليمية • فعلى العكس — هذا التعاطف مع تراث شعب الأراضى الواطئة Lowlands وتطلعاته ، وهذا الادراك المتدفق لتقليد قومى سكوتلاندى هو أحد عناصر عبقرية سكوت الذى يساهم بأعمق درجة فى الصفات الايجابية لرواياته • وتظهر نواحى ضعف سكوت فقط عندما تتضاءل سكوتلانديته وتعظم عالميته وانتسابه للمدينة • وهنا تصبح حبكاته مملة

للغاية ، وشخوصه فى منتهى التخشب وأسلوبه فى منتهى التعويق ٠ وحينئذ تكتسب شكوى مستر أ ٠ م ٠ فورستر بأن سكوت يفتقر للعاطفة ـ فاعلية كبرى ١١ ٠

وبالقسم الأول من رواية **قلب ميدلوثيان** نواحى ضعف معينة ، ولكنها غير هامة نسبيا ـ وقد يكون أسوأها شخصية ريوبن باطلر (كأضعف بطل عند أى روائى وفى أسوأ طابور للشخوص الرئيسيين عند سكوت) ٠ ولماذا يفشل شخص باطلر بهذه الدرجة ؟ أعتقد أساسا أن محادثة سكوت الانيقة ، ورؤيته لنفسه كأرستوقراطى خير (وبالرغم من ان تصوير هازلت له فى كتاب **روح العصر** ليس عادلا الا أن له مغزاه) لم تكن لتسمح له البتة بأن يجعل أبطاله متمردين حتى عندما يستدعى موقفهم التمرد ٠ وريوبين باطلر مثل ويفرلى ذاته محايد بالفطرة ٠٠وهو يعتنق الكثير من آراء ديفيد دينز بدون الحماس (الذى هو التاريخ) الذى يجب أن يصاحبها ٠ ورد فعله على شغب بورتيوس هو رد فعل مناهض اليعقوبيين الجبان عند الشاعر بليك Blake الذى يبتسم لرؤية البحار الباردة ويرثى للصخب العاصف ٠ وهو يرتعد خوفا من الغوغاء بسبب الجبن لا بسبب الايمان ، ويجد مركزه فى نهاية الكتاب كسياسى كنائسى ناجح فى الجمعية العامة للكنيسة الاسكوتلندية ـ رجل حذر جدا سينجح نجاحا باهرا بدون شك ٠

ولكن بينما يعكس بطلر أقل عناصر سكوت ارضاء ، يوجد فى هذا القسم الأول من الرواية قدر كبير مما يعوض هذا الضعف ٠ فبالاضافة الى آل دينز هناك ملاك ضمبيديكس Dumbiedikes الاثنان ـ هناك سادلترى وراتكليف وشاربيتلو Sharpitlaw وبورتيوس نفسه ، وهناك الاسترجاع الرائع للماضى الموثقConvenanting past عن طريق حديث ديفيد دينز نفسه ـ وتلتحم هذه العناصر والشخوص المتنوعة فى نمط مكتمل المغزى حتى اننا فى الفصل الثانى والعشرين ـ عندما نصل للذروة Climax (محاكمة ايفى) تتضافر كل الضغوط المتراكمة ـ الأخت فى مواجهة أختها ، والانسانية فى مواجهة التقنين ، والتزمت فى مواجهة الدنيوية والمشيخية المتطرفة extreme Presbyterianism فى مواجهة التقليد الابيسكوبالى episcopalian tradition وأهل الريف ضد أهل المدينة ، وسكوتلاندا ضد انجلترا ـ تشترك كلها فى العمل بعيدا عن تفاهات بطلر التى تضعف وتطمس قوة وصدق التناقضات المركزية ٠

ولو كان القسم الثانى من رواية **قلب ميدلوثيان** فى مثل جودة القسم الأول ٠ لأصبحت ـ بالرغم من المنيرات البسيطة فى كتابة سكوت ـ من

مواقف تأملية وتصنعات « أدبية » ــ رواية عظيمة • ولكن القسم الثانى تفسده فى المقام الأول مشاهد لينكولنساير Lincolnshire (تلك الأحاديث المملة وغير المقنعة التى تدور بين آل سطونتون The Staunton) وفى المقام الثانى ظهور دوق آرجيل كقدر مصطنع Deus ex machina ولا غبار على تقديم الدوق نفسه : فهذا يؤدى عموما بكثير من اللباقة • والمشهد بين جينى والملكة كارولين ناجح بدرجة رائعة • والمشكلة بالنسبة لآرجيل ليست فيه نفسه كشخص فى الرواية ــ بل فى قدره كجزء من نمط الرواية • ذلك أن من صميم دوره فى الرواية أن يحل كل الصراعات ، وأن يوفق بين كل القوى المتناقضة وأن يحيل مسرحية مصير آل دينز الى ما يشبه ملهاة عائلية بهيجــة •

وهناك نواحى توفيق فى هذا النصف الأخير من الرواية ، ولكنها من نوع مختلف عن ميزات النصف الأول • فمعالجة افى Effie التى يتاح لها بيان أن أجور الرذيلة ليست كلها غير مستساغة (هذه المعالجة) فيها الكثير من الصدق وعمق البصيرة • وتتجلى قدرة سكوت على تحقيق الشعور بالمجتمع الصغير (تتجلى) مرة أخرى فى بنائه لعالم روزنيث Roseneath المتماسك ــ ولكن الصورة فى هذه المرة تصطبغ باللاواقعية - فضيعة الدوق كلها رومانسية أكثر من اللازم • وعملية اضعاف كل الشخوص فى الفصول الأخيرة للكتاب ليست ناضجة • فهم يضعفون لأن كل القوى المضادة التى كانت قد ولدت الحيوية فى صراعاتهم تزال جميعها أمام الاشراف الأبوى للدوق المستنير • فالمدينة ــ رمز الضغوط والمعاناة فى العالم الجديد ــ تختفى كليا • حقيقة هناك سكان الأراضى العالية ، والمهربون فى عرض البحر ولكنهــم أيضــــا (كنقيض لراتكليف وميج مبردوكسون Murdockson يتسمون بالرومانسية (ولقد لاحظنا من قبل ثيمة (الهمجى النبيل) • وحتى ديفيد دينز يفقد حدته ويبدى استعداده لاتخاذ حلول وسط مهلكة • وسبب التغير فى النغمة أساسا هو أن سكوت قد كف عن النظر الى العالم من زاوية الفلاح ، وأصبح يراه من وجهة النظر المثالية لمالك الأر ض •

والنقطة (الهامة) ليست بالطبع أن الفلاحين أفضل من ملاك الأرض ولكن أن فى الاتجاه الأبوى لا محالة عنصرا من التفكير المغرض الذى يستبعد الواقعية ، بينما فى أجزاء الرواية الأولى يستطيع سكوت أن يتوغل الى الصدامات الحقيقية والحيوية للقوى داخل المجتمع الاسكوتلندى مستعينا بادراكه التصورى للموقف الحقيقى لفلاحى الأراضى الواطئة • والواقع أن الحيوية الفنية لرواية **قلب ميدلوثيان** تنبع من هذا التوغل • ويأتى النجاح الفنى لجينى دينز من عمق فهم سكوت لها كشخصية ممثلة تاريخيا ، وهى

وحدها نبقى كليا بعد الرواية فتجدد حتى فى الصفحات الختامية حيويتها الفذبة من خلال معاملاتها للزمار الأسير ٠

ولقد قال رالف فوكس Ralph Fox ، أحد النقاد المحدثين المليلين الذين حاولوا الدفاع عن سكوت :

« ٠٠٠ لقد عرف أن للانسان ماضيا كما أن له حاضرا ، وحاولت عبقريته المدهشة والخصبة أن تحدث الالتحام الذى فشل القرن الثامن عشر فى تحقيقه والذى يوجب على الرواية توحيد شعر الحياة ونثرها ، والجمع بين حب الطبيعة عند روسو وحساسية ستيرن وقوة واتساع فيلدنج ٠

« لقد فشل ، ولكنه كان فشلا مجيدا والأسباب تستحق البحث ٠ فمن الشائع هذه الأيام انتقاص قدر سكوت كمجرد راو لقصص ملفقة بمهارة وعاطفية بدرجة غير محتملة ٠ ويراه مستر ا ٠ م ٠ فورستر كذلك ؛ ولكن كان لبلزاك رأى مختلف ٠ فسكوت هو الروائى الوحيد الذى يعترف بلزاك بدين حقيقى وعميق نحوه — ومع كل الاحترام لمستر فورستر — وهو روائينا المعاصر الوحيد الذى له اعتبار — فانى أفضل الرأى الذى يتبناه بلزاك ٠

لماذا فشل سكوت فى مهمته الضخمة ؟ لأن منظاره الواقى من الضوء قد عتم رؤيته ٠٠ » ١٢ ٠

وحقيقى أن سكوت كان يستعمل منظارا واقيا ، منظار الأرستوقراطي الانسانى ، ولكنه لم يكن من النوع الذى يستحيل تخلله ، ولقد حدد مجال رؤيته ولكنه لم يعميه ٠ ولا أظن أن أيا من رواياته ، حتى رواية **قلب ميدلوثيان** رواية عظيمة ، ولا أنه يحتمل ان يقارن بأى حال ، من جديد ، بشيكسبير (كما كان الحال بانتظام أثناء القرن الماضى) ٠ ولكنه ليس كاتبا نستطيع الاستخفاف به — ونفس الصفات التى جعلته غير عصرى : افتقار معين للحذلقة ، ووعى قومى وغياب الاهتمام « الجمالى » الضيق فى كتبه — قد تساهم فى يوم ما فى توفير تقدير مؤسس على قاعدة أكثر استقرارا مما حظى به فى الماضى ٠

★★★

٤ ـ ديكنز : Dickens

أوليفر تويست Oliver Twist (١٨٣٧ ـ ٨)

فى الفصل الثانى عشر من رواية **أوليفر تويست** ينقل مستر براونلو Mr Brownlow أوليفر من قاعة المحكمة فاقد الوعى ـ ليستيقظ ويجد نفسه فى فراش مريح .

« ضعيف وهزيل وشاحب ـ استيقظ أخيرا مما يبدوا كأنه حلم طويل مرهق . وبعد أن قام فى سريره بضعف ورأسه مستند الى ذراعه المرتعش ، نظر حوله فى قلق :
قال أوليفر « ما هذه الحجرة والى أين نقلت ؟ ليس هذا المكان الذى نمت فيه » .

« نطق هذه الكلمات بصوت ضعيف ، فقد كان فى غاية الوهن والضعف ، ولكنها سمعت للتو ، اذ جذبت الستارة على رأس السرير سريعا الى الخلف ، ونهضت سيدة مسنة فى عطف الأم ترتدى ملابس أنيقة ودقيقة ، نهضت بعد سحب الستارة ، من كرسى كبير بجواره ، كانت تجلس فيه وهى تخيط .

« وقالت السيدة المسنة فى لين : « اسكت يا عزيزى ، يجب عليك أن تبقى فى هدوء تام ، والا فستمرض ثانيا ، وقد كنت فى أسوأ حال ـ كأسوأ ما يكون السوء ـ أرقد ثانيا ، هيا يا عزيزى . » وبهذه الكلمات وضعت السيدة المسنة رأس أوليفر على الوسادة ونظرت اليه بكل عطف ومحبة وهى تزيح شعره من على جبهته لدرجة أنه لم يملك الا أن يضع يده الصغيرة المنكمشة فى يدها ويجذبها حول رقبته .

« وقالت السيدة المسنة والدموع فى عينيها « فليرحمنا الله . كم هو صغير عزيز ممنون ـ مخلوق جميل . ماذا عسى أمه أن تشعر به لو أنها جلست بجواره . واستطاعت رؤيته الآن كما أفعل أنا ؟! (١) » .

انه موقف مركزى فى الكتاب ـ هذا الخروج من البؤس والمعاناة الى الراحة والعطف ـ وهو يتكرر فيما بعد فى القصة عندما يستيقظ أوليفر مرة ثانية بعد حادث النشل الذى أصيب فيه ـ يستيقظ فيجد نفسه موضع رعاية ودفاع آل ما يلى The Maylies . وهناك أكثر من مجرد الصدفة فى التكرار ـ ونلتقى هنا فى الواقع بنمط يتكرر فى كل روايات ديكنز . ومن المفيد أن نعالجه عن كثب . فالفصول الأحد عشر الأولى من رواية **أوليفر تويست** استحضار للبؤس والرعب . ولقد جذبنا مباشرة من الجملة الأولى (وتقدم كلمة ملجأ كمفتاح لغوى) الى عالم من

الفقر والبشاعة مريع للغاية ، عالم القسوة والعنف حيث تهون الحياة وتعم المعاناة ويصبح الموت محببا • وليس موضع الاعتبار فى هذه اللحظة أن الاستحضار فج ، وأنه يفسد بلحظات من السعور الزائف ، وبتناقضات ثقيلة الظل ، تضعف كل ما تعلق عليه • فالتأثير ذو قوة خارقة بكل المقاييس • ولم ينشأ أى تأثير مماثل له من أى رواية ناقشناها من قبل • وهو تأثير لا يمكن نسيانه بالمعنى الدقيق لكلمة كثر تداولها • فالملجأ ومزرعة الأطفال التابعة للكنيسة ودكان مستر صاواربرى Mr Sowerberry والجنازة والمحتال الماكر The Artful Dodger ومخبأ فاجن Fagin ، لها كلها طبيعة ملازمة الكابوس ولكن ليس لها لاواقعيته • وانه لتعليق دقيق على المدنية الفيكتورية : ان هذا كان يعتبر قراءة مناسبة للأطفال •

ترى ما هو سر هذه القوة ؟ هل هو مجرد الوجود الموضوعى لضروب الرعب ـ وحقيقة أن هذه الأمور وقعت ـ هل هذا هو ما يهز عقولنا ؟ واضح جدا أن الأمر ليس كذلك والا لتأثرنا بنفس الطريقة أمام تاريخ اجتماعى • ان لهذا العالم خاصية تختلف عن تأثير تاريخ مدعم بالوثائق ـ وهو ليس مجرد استحضار لحياة الفقراء بعد الانقلاب الصناعى ، فعندما نقرأ عامل المدينة لمؤلفه هاموندز Hammonds أو **حالة الطبقة العاملة فى انجلترا سنة ١٨٤٤** تأليف انجل Engel فقد لا يكون رد فعلنا أقل عمقا من رد فعلنا عند قراءة **أوليفر تويست** ولكنه مختلف ، أكثر تعميما وأقل حيوية وتدفقا •

وأكثر الفوارق وضوحا بين رواية **أوليفر تويست** وتاريخ اجتماعى ما ، هو بالطبع أنه يعالج شخوصا واقعيين نتصور شخصياتهم ونتابع حياتهم العملية ، ونشاركهم مشاعرهم ـ ولكن هذا الفارق على ما أظن ليس بالضبط بالأهمية التى قد نفترضها • ذلك أننا فى الحقيقة لا نندمج فى عالم **أوليفر تويست** بالطريقة التى نندمج بها فى عالم **اما** • فنحن فى الحقيقة لا نعرف الكثير جدا عن أى من هؤلاء الشخوص ، حتى أوليفر ذاته ، ولا نشارك بانتباه شديد فى دوافعهم ولا ردود فعلهم • نحن نرثى لأولبفر وننتصر له ولكن شعورنا نحوه لا يختلف كثيرا عن شعورنا نحو أى طفل نراه يعامل بقسوة فى الطريق • ان سخطنا يثار ، وينشأ شعورنا بالسخط أساسا بدون شك من شعور بالانسانية المشتركة ـ وهو نوع من رؤية أنفسنا فى نفس ظروف بؤس الطفل وصراعاته ولكن ارتباطنا بموقفه ليس وثيقا جدا فى الحقيقة •

وفى المشهد الشهير الذى يطلب فيه أوليفر مزيدا من الطعام لمس شعورنا العميق بمشاعر أوليفر وردود فعله هو الذى يستولى علينا ،

فنحن لا نشعر بما يشعر به بنفس الطريقة التى نشارك بها فى مشاعر مس بيتس Miss Bates على بوكس هل Box Hill (أ) ، وبهذا المعنى نجد أوليفر أقل التصاقا بنا ، واهتمامنا به أقل من اهتمامنا بكل من مس بيتس واما • ولكن من ناحية أخرى يهمنا أوليفر بدرجة أكثر كثيرا • ذلك أنه عندما يتجه نحو رئيس الملجأ ويطلب المزيد من العصيدة تلح علينا مسائل يمكن أن تجعل عالم جين أوستن بأسره يرتعد • ونحن نهتم ونندمج لا لأنه أوليفر ولأننا منضمون له (ولو أن ذلك جزء من الموقف) ولكن لأن كل يتيم يتضور جوعا فى العالم ، وفى الواقع كل من هو فقير ومضطهد وجائع يندمج ، ولأن رئيس الملجأ (لم يفصح عن اسمه) ليس أى شخص بالذات ولكنه كل عميل فى نظام اضطهادى فى أى مكان • وهذا ، بالمناسبة ، هو السبب فى أن ملايين الناس فى العالم بأسره (بمن فيهم كثيرين ممن لم يقرأوا فى حياتهم صفحة واحدة لديكنز) يمكنهم أن يخبروك بما حدث فى ملجأ أوليفر تويست بينما قليلون نسبيا يستطيعون أن يخبروك بما حدث على بوكسهيل Box Hill

وتحول هذا الحادث من أوليفر تويست الى أسطورة — وجزء من الوعى الثقافى للشعب ، لا يرجع فقط لمجرد موضوعه بل لنوع الرواية التى كتبها ديكنز • فهو لا يعالج مثل جين أوستن علاقات شخصية ولا نوع الشعور المتضمن فى المعيشة بالتفصيل ، ولكن شيئا يمكن بدون حماقة تسميته الحياة • والذى نحصل عليه من رواية أوليفر تويست ليس مزيدا من الدقة فى الحساسية بالنسبة للسلوك الانسانى من يوم لآخر بل هو شعور حاد بالحركة الواسعة للحياة التى تنشأ منها معضلات معينة • ولا جدوى من مناقشة ما اذا كانت الطريقة التى يعالج بها ديكنز الحياة أفضل أو أسوأ من طريقة جين أوستن : واذا فعلنا ذلك لحق لنا أن نناقش ما اذا كان الأفضل لنا أن نعمل لنكسب قوتنا أو أن نتزوج • فليس فقط أن المسألتين غير مانعتين ولكنهما مرتبطتان ارتباطا وثيقا • ويمكن القول أنهما مشكلة واحدة — ما أفضل الطرق للعيش فى المجتمع • ولكن بالرغم من اعتمادهما على بعضهما فان المرء لا يعالجهما بطريقة واحدة بالضبط •

والذى يميز الفصلين الأولين فى رواية أوليفر تويست عن كونهما تاريخ اجتماعى من ناحية ، وعن رواية اما من ناحية أخرى هو أنهما رمزيان • فالذى يستولى على تصورنا ليس الشعور بالمشاركة فى المشاعر الشخصية لأى من الشخوص ولكنه الشعور بالمشاركة فى عالم مشابه لعالمنا بدرجة صارخة ومنفرة •

(أ) اشارة الى رواية اما ومس بيتس هى عمة جين فيرفاكس • (المترجمة)

وعالم رواية **أوليفر تويست** عالم فقر واضطهاد وموت · والفقر تام ومهين للغاية وواقعى للغاية :

« كانت المنازل على الجانبين عالية وواسعة) ولكن قديمة جدا ويسكنها اناس من افقر طبقة ، كما كان مظهرهم المهمل ينبىء ، بدون البرهان الدامغ الذى تقدمه النظرات البائسة للقليل من الرجال والنساء الذين كانوا يتسللون اليها من وقت لآخر باذرع معقودة وقامات نصف مثنية · وكان لكثير من المساكن دكاكين فى الواجهه ولكن هذه كانت مغلقة باحكام ومتداعية Mouldering away لان الغرف العلوية فقط كانت مسكونة · وكانت بعض المساكن التى اصبحت غير آمنة بسبب قدمها وتداعيها مدعمة ضد السقوط فى الطريق باعمدة خشبية ضخمة تستند الى الحيطان ، ومثبتة باحكام فى الطريق ــ ولكن حتى هذه الأوكار الشاذة كانت على ما يبدو تتخذ مأوى ليلى لبعض البؤساء ممن لا مأوى لهم ، لان الكثير من الالواح الخشبية التى حلت محل الأبواب والنوافذ اقتلعت من اماكنها لتهىء فتحة تكفى لمرور جسم بشرى ، وكانت البالوعة راكدة وقذرة · وحتى الفيران التى كانت ترقد هنا وهناك متعفنة فى نتانتها بدت بشعة من الجوع » ٢ ·

ويتبع الاضطهاد من « مجلس الادارة » ــ ثمانية أو عشرة من السادة الممتلئين يجلسون حول منضدة وبالذات (تتكرر الصورة) من سيد بدين يلبس صديرى أبيض ، ولكن أعضاءه هم موظفو الدولة من محدودى الدخل ، الشماس والتمورجى ··· الخ من المرتشين والمتعجرفين القساة · وكانت أساليب الاضطهاد بسيطة : العنف والتجويع حتى الموت · والملجأ رمز للاضطهاد ولكنه ليس مقصورا عليه بالمرة · ففى الخارج يظهر العالم كملجأ شاسع يدير أبرشيته نفس الرجل ذى الصديرى الأبيض يساعده قضاة سفهاء ، أو مجردون من الانسانية ، وقساوسة لا يقلقهم كثيرا دفن الموتى ، ومستر بامبل Mr Bumble · ولا تختلف لندن فى شىء عن الابرشية ــ فقط هى أكبر منها ·

والمضطهدون يهانون ويفسدون بفعل حياتهم (مضافا اليها قليل من الخمر) واما أن يصبحوا هم أنفسهم مضطهدين أو مجرمين أو جثثا هامدة · وأكثر الثيمات والصور المكررة فى الفصول الأولى هى ثيمة الموت · فوالدة أوليفر تموت اذ يقول الجراح : « لقد انتهى كل شىء يا مسز ثينجامى Thingummy » ٣ وعلى الفور تسمع نغمة الرعب المطلق وغير المسئول · ولبس من قبيل الصدفة أن مستر صواربرى Mr Sowerberry حانوتى ويشرف على جنازة لا نهائية · ويتوق كل من أوليفر وديك للموت · ويضيف فاجن للثيمة درجة جديدة ومريعة من التهكم : « ما أجمل عقوبة الاعدام · فالأموات لا يتوبون أبدا ــ والأموات لا يكشفون أسرارا بشعة » ٤ · وتصبح المحصلة النهائية لحالة الاضطهاد سلاحا مطلقا فى يد مخلوقاتها المهانة فى صراعهم ضد بعضهم ·

وتكمن قوة هذه الفصول الأولى فى قوة الرموز وعدالتها · فبواسطتها

تتحقق صورة موضوعية تثير عطفنا لا بفعل أى تعليق خارجى ولكن بفعل صلابتها ذاتها • ويكمن الضعف فى انجاهات ديكنز الواعية ومحاولاته التعليق على الموقف • وهذه المحاولات فى أحسن أحوالها (التهكمية) غير ملائمة ، وفى أسوأ أحوالها (العاطفية) مثيرة للاشمئزاز •

« بالرغم من أنى لا أميل لتأكيد أن مبلاد المرء فى ملجأ هو فى حد ذاتــه أســـعد ما يمـــكن أن يتعرض له مخلوق بشرى وأكثره اثارة للحســـد ••• » ٥ •

وينعكس تعثر الاسلوب النثرى سطحية التفكير وجلبه للملل • وكذلك يفعل تكرار وصف فاجن بعبارة « السيد العجوز الطيب » • (وواضح أن الجانب الأقل نجاحا فى معالجة ديكنز للصوص يأتى مباشرة من رواية **جوناثان وايلد** ، اذ أنه يستعمل نفس التهكم — وحتى نفس الألفاظ — ولكن لعدم كونه مبنيا على انشغال فيلدنج الأخلاقى المتأكد فانه يثير الملل بسرعة أكثر) • واقحام « العاطفة » (أى كل اشارة الى الأمومة ، والمشهد الصغير بين أوليفر وديك) تأتى أكثر اخفاقا • فبعد أن يحاول ديكنز انتزاع دمعة سهلة باللعب على ردود فعل لم يبذل جهدا لارضائها تتجه شكوكنا نحو اللحظات التى تتحد فيها مشاعرنا فعلا — اذ نخشى حيلة مبتذلة •

ولكن نواحى الضعف التى يمكن جمعها كمظاهر عدم لباقة نظرة ديكنز الواعية للحياة — تنمحى تقريبا فى الفصول الأحد عشر الأولى من رواية **أوليفر تويست** بفعل القوة • فالقصـــور الشخصى يخفيه العمق الموضوعى • ويترك ديكنز وراءه مرارا وتكرارا هزله الثقيل ، وينسى أنه كان عليه أن يحاول محاكاة فيلدنج أو تبرير ايماننا بجمال الأمومة ، ويحقق لحظة درامية أو رؤية عميقة تتوهج فى خيالنا بصدقها ووضوحها • وقد لاحظنا قبلا تعليق الجراح على وفاة والدة أوليفر • وأغلب أحاديث مستر بامبل مع مســز مان والقســـم الخاص بالحانوتى بأكمله ، واللقاء مع المحتال الماكر The artful Dodger وأول وصف لمطبخ اللصوص — كلها على نفس المستوى من النجاح • وكذلك اللحظة التى يلتمس فيها أوليفر المزيد من الطعام والفقرة عن زيارة أوليفر وصاوربرى للمرأة الميتة •

كان الأطفال المفزوعون يبكون بمرارة • ولكن المرأة العجوز التى كانت حتى هذه اللحظة قد بقيت صامتة كأنها صماء تماما لكل ما حدث ، اسكتتهم بالتهديد • وبعد أن حلت رباط رقبة الرجل ، الذى كان قد بقى ممددا على الأرض ترنحت نحو الحانوتى • وقالت وهى تحنى رأسها جهة الجثة ، متحدثة بنظرة شذراء وببلاهة بدت أكثر ترويعا حتى من وجود الموت فى هذا المكان : « كانت بنتى •• رباه — رباه انه لمن الغريب أن أكون حية

ومرحة الآن وأنا التى ولدتها وكنت وقتها امرأة ٠ وأن ترقد هى هنا لك باردة وجامدة بهذه الدرجة ٠ رباه ، رباه ـ عندما أفكر فى ذلك يبدو لى الأمر كتمثيلية ! كتمثيلية ! » ٠

واتجه الحانوتى للخروج بينما أخذت المرأة البائسة تتمتم وتقهقه فى صخبها المقيت ٠

وقالت المرأة العجوز فى همسة عالية « قف ٠ قف ـ هل ستدفن ابنتى باكر أو الليلة ٠ « لقد مددتها ويجب أن انصرف كما تعلم ٠ ابعث لى عباءة واسعة ـ عباءة دافئة جدا فالجو قارس البرودة ٠ ولابد لنا أن نتناول كعكا وخمرا قبل أن نتصرف ٠ لا عليك ـ ارسل بعض الخبز ـ فقط رغيف خبز وكوب ماء ٠ وسألت فى شوق وهى تتشبث بمعطف الحانوتى عندما تحرك نحو الباب « هل سنأخذ بعض الخبز يا عزيزى ؟ » فرد الحانوتى عليها : « نعم ، نعم ـ بالطبع ، أى شىء ـ كل شىء » ٠ وخلص نفسه من قبضة المرأة العجوز وأسرع بعيدا وهو يجذب أوليفر وراءه » ٦ ٠

ولا توجد هنا أى عاطفية ـ رعب فقط ورعب من النوع الذى نربطه خاصة بالكاتب « دوستويفسكى Dostoievsky » ، وهو تدعيم الواقعية باللحظة الخيالية والخلط بين حدود كل من الواقع والكابوس ، وهى مط متناهى لقدرة العقل على التعامل مع العالم الذى ورثه ٠

ثم يستيقظ أوليفر من الهول اليائس لعالم الكابوس وهو راقد فى فراش مريح ومحاط بأناس الطبقة المتوسطة الطيبين٠لقد أصبح فجأة مخلوقا جميلا ، صغيرا ، عزيزا يشعر بالجميل ٠ ومن تلك اللحظة تصبح الرواية ذات شـأن ٠

ومن المتفق عليه عموما أن حبكات روايات ديكنز هى أضعف ملامحها ـ ولكن ليس مفهوما دائما لماذا هى كذلك ٠ وحبكة رواية **أوليفر تويست** فى منتهى التعقيد والقصور ٠ فهى حبكة تقليدية عن امرأة مظلومة ووليد غير شرعى ووصية أتلفت ، وسر فى فراش الموت ، وخصلة شعر ألقيت فى النهر ، وأخ أكبر شرير واستعادة البطل لاسمه وأملاكه ٠ ومن أبرز نواحى قصورها أنها تعتمد بالضرورة على عدد من المصـادفات الشـاذة (فحادثتا النشل الوحيدتان اللتان يكلف أوليفر بالاشتراك فيهما تقعان بالصدفة لأقرب صـديق لوالده وللوصى على أخت والدته !) وليست الاحتمالية الحرفية صفة أساسية فى الحبكة المناسبة ٠ كما أنه ليس من النقد الذى يدين ديكنز أنه استعمل حبكته لأغراض النشر المسلسـل بمعنى تزويد القارىء بعقدة فى نهاية كل جزء من المسلسل ، والانعطافات والتلفيقات التى يستلزمها النشر المسلسل (فليس من الخطأ أن يزود الكاتب المسرحى كل فصل من فصول مسرحيته بذروة ولبس جزء المسلسل تقليدا أكثر أو أقل اصطناعا من الفصل فى مسرحية ما) ٠ والذى يجوز لنا أن نعترض عليه فى حبكة **أوليفر تويست** هو جوهر تلك الحبكة ذاته من حيث علاقته بالنمط الأساسى للرواية ٠

والتعارض فى الحبكة هو الصراع بين أوليفر الذى يعينه أصدقاؤه فى بنتونفيل Pentonville, وتشسبرنسى Chertsey ، ضد كيد أولئك الذين يتآمرون لصالحهم السخصبة ليسلبوه ثروته • وهذا الكيد الأخير ينشأ من أخيه غير الشقيق مانكس Monks ويتمركز فيه • وهى ليست حبكة جيدة حتى بمقاييسها ذاتها • وأوليفر بطل فى منتهى السلبية لدرجة تحول دون اكتسابه تعاطفنا القوى ، ومانكس وغد غير « مقنع » — يحجبه أعوانه من حيث الأهمية ، والسخوص الطيبون بصفة عامة — طيبون أكثر من اللازم والأشرار شريرون أكثر من اللازم • واذا كان مركز الاهتمام فى الرواية حقيقة هو الحبكة — لأصبح التقييم التقليدى لرواية ديكنز — « قصة ضعيفة تستمد حيويتها من سخوص عظام ولكن بدون دلالة » تقييما عادلا بما فيه الكفاية • ولكن الحقيقة أن مركز الاهتمام ، النمط الأساسى للرواية ، ليس حبكتها — والخطأ الجسيم فى الحبكة هو أنها لا تتوافق مع هذا الاهتمام المركزى •

أما لب الرواية والعامل الذى يجعل لها قيمة فهو دراستها لمأساة الفقراء ، ونمطها هو العلاقة المتصارعة بين عالمين : عالم الرذيلة والاجرام باصلاحية الأحداث والجنازة ومطبخ اللصوص ، والعالم المريح لآل برأونلو وميلى • وهى النمط الذى يدفع الرواية فى عقولنا فنحن لا نتذكر ، عندما نعيد التفكير فيها ، تعقيدات الحبكة ، كما لا نهتم بشئون روز وهارى ميلى ، ولا يهمنا من كان والد أوليفر ، ورغم اننا نتعاطف مع سلسلة كفاح أوليفر الا اننا لا نأبه بما اذا كان سيحصل على ثروته أم لا • والذى نتذكره بالفعل هو تلك الرؤية لعالم الرذيلة والاجرام فى الفصول الاحد عشر الأولى ، رعب فاجن ، مصير مستر بامبل ، محاكمة المحتال الماهر ، قتل نانسى Nancy ونهاية سايكس Sikes • والذى يستدر تعاطفنا ليس شعور أوليفر نحو الأم التى لم يرها أبدا ، بل صراعه ضد مضطهديه • ذلك الصراع الذى يؤدى مشهد العصيدة الشهير دور الرمز الرئيسى المناسب له •

ويكون التباين بين العالمين اللب الحقيقى للكتاب — لدرجة أننا نرى صورة كاملة لظلام وضوء متباينين • وفى أغلب الأحيان يتغاير الاثنان بوضوح فى فصول منقسمة • والعالمان منفصلان تماما لدرجة أن تحول أوليفر من واحد للآخر لابد وأن يتخذ شكل صحوة لحياة جديدة — وأساس الضعف (كشخوص) فى حالة كل من أوليفر ومانكص هو أنهما لا ينتميان كليا لأى من العالمين ، فأوليفر يظل هزيلا نوعا « اذ بالرغم من أن عليه أداء دور البطل — فانه لا يصبح أبدا مطابقا لقوى البطولة فى الكتاب ، بينما حجم مانكص كمنبع رئيسى للشر يضعفه نسبه ، اذ كيف

يتأتى له أن ينافس صايكس وفاجن اذا كان سيسمح له – لانه سيد – بالافلات من عقوباته المستحقة ؟ .

اذن ففوة الكتاب تنشأ من التصوير الرائع النابض بالحياة لعالم الاجرام والرذيلة – وكسب تعاطفنا نحو سكان هذا العالم . ويكمن ضعفه فى فشل ديكنز فى تطوير ومواصلة النمط الذى عرضه بتأثير بالغ فى الربع الأول من الرواية . وليس هذا فشلا تاما بأى مقياس ، بل على العكس هناك فقرات فى الجزء الأخير من الكتاب تنجح بنفس درجة نجاح المشاهد السابقة : وفى الانطباع النهائى للرواية – يكون الشعور بالعالمين كما قدمنا هو العامل المسيطر . لكن الفشل – مع ذلك – يسترعى النظر بدرجة تستدعى بحثه .

فليس بمحض الصدفة أن الحبكة ومستر براونلو يظهران فى نفس اللحظة ، ذلك أن عرضهما واحد . ذلك أن دورهما بالذات هو انقاذ أوليفر من عالم الرذيلة والاجرام ، وتعيينه عضوا محترما فى المجتمع . ولا يحدث التحول بفعل جهوده الذاتية ولا يتأتى له ذلك . فلو أن كل الجزء الأول من الرواية قد أقنعنا بأى رأى فهو أن كل أمثال أوليفر نويسمت فى هذا العالم ليست لديهم أية فرصة للاعتراض على كل النظام الذى يديره هذا السيد ذو الصديرى الأبيض .

فتقديم الحبكة اذن – ينبىء منذ البداية بحيلة ما . فلا يمكن انقاذ أوليفر لأجل الحبكة الا باختصار كل تجاربه الى الآن الى مستوى حلم طويل مضطرب . ولكننا نعلم جيدا أن هذه التجارب ليست حلما ، فلها واقعية فى منظورنا لا تحققها أبدا البيوت اللطيفة فى بنتونفيل وتشرتسى . والواقع أنه بقدر الأثر التصورى للرواية فان عالم براونلو – ميلى هو الحلم – عالم أحلام يسمح حسن حظ أوليفر بانتقاله اليه بفعل الحبكة – لكن لا يتاح أبدا لكل الأشخاص الواقعيين والمؤثرين فى الكتاب حتى أن يلمحوه . وعالم براونلو – ميلى ليس فى الواقع عالما بالمرة – بل هو مجرد عالم الهروب الرومانسى لفاقدى الارادة واللقطاء والمطرودين والصدف البلهاء التى تكون تركيبة الحبكة الرومانسية التقليدية .

وتحول الحبكة دون تحقيق النمط الحى والصراع فى الكتاب . وهذا الصراع – الذى يرمز اليه كما رأينا – مشهد العصيدة – هو صراع الفقراء ضد الدولة البورجوازية – الجمع الغفير بأكمله المكون من كبار وصغار أمثال بامبل الذين يوظفهم السيد ذو الصديرى الأبيض للحفاظ على الأخلاق (كل أعضاء المجلس « فلاسفة ») وعلى الوضع القائم . والصعاب المروعة فى هذا الصراع تؤثر فى عقولنا – ولأن أوليفر – مهما

كان رافضا — يصبح فردا فيه فانه يكتسب مغزى رمزيا ويحظى بأكثر من شفقتنا العابرة .

ومن الملاحظ أن ديكنز لا يبذل أى جهد جاد لتقديم أوليفر بأى واقعية سيكولوجية . فردود فعله ليست — فى غالبيتها — ردود الفعل لطفل فى التاسعة أو العاشرة من عمره ، وهو لا يندهش بما يدهش الأطفال ، ومواقفه الأخلاقية هى مواقف شخص راشد . ومع ذلك يتحقق — بطريقة ما — شىء من نوع المعاناة المبكرة والرعب الصبيانى — وأحيانا بالوسيلة التى يعرض بها باقى الشخوص بنوع من البساطة الغريبة المبالغ فيها ، وتارة عن طريق الحقيقة — التى يقنعنا بها الكاتب — ان أوليفر فرد ذو مغزى رمزى . ولأنه هو كل يتامى الاصلاحية ، فغياب سيكولوجية فردية مقنعة ليس مهما ، فالذى يحركنا هو وضع أوليفر أكثر من شخصه ذاته — والوضع معروض بكل قوة ديكنز المسرحية الرمزية .

وبمجرد أن يصبح أوليفر مندمجا فى الحبكة يتغير كل مغزاه الرمزى . والى أن يستيقظ فى بيت مستر براونلو يبقى ولدا فقيرا يكافح ضد لا انسانية الدولة . وبعد أن يتأقلم فى عالم براونلو يغدو صبيا بورجوازيا سلبت أملاكه . ويحدث تحول كامل فى نظام الرواية : فالدولة التى تمثل فى نمط الكتاب أداة اضطهاد للفقراء وبالتالى لأوليفر تصبح الآن فى خدمة أوليفر . ويصبح المضطهدون هنا منقسمين (بفعل تطور الحبكة) الى فقراء طيبين ومستحقين يساعدون أوليفر فى كسب حقوقه من فقراء أشرار ومجرمين يساعدون مانكس ويجدر اقصاؤهم . وهى فكرة تجعل الفصول الأولى من الكتاب موضع سخرية وهى التى كشفت لنا عن الفقر فى ضوء يجعل الألفاظ السطحية مثل « طيب » و « شرير » بلا دلالة .

وعندما يصل الكتاب الى نهايته يمكن تصنيف نانسى كطيبة وصايكس كشرير . ولكن من الذى يستطيع القول بأن المخلوقات التى تتضور جوعا فى الفصول الأولى طيبة أو شريرة ؟ والواقع أنه لمثل هذا السبب يصبح لحبكة **أوليفر تويست** مثل هذا الأثر المشئوم على الرواية . ولا يقتصر الأمر على مجرد أنها سخيفة وآلية ومزعجة ، بل انها تعبر عن تفسير للحياة أقل كثيرا من حيث العمق والأمانة عما تكشف عنه الرواية ذاتها .

ولحسن الحظ فالكارثة غير كاملة : أولا لأن الحبكة لا تحرز للنمو ، بدخول مستر براونلو ، هيمنة كاملة . واختطاف أوليفر بفعل نانسى وصايكس ، وعودته الى اللصوص ينقذ الرواية مؤقتا . وحادث السطو

معروض ببراعة • ولكن فى هذا القسم (من الفصل الثانى عشر الى التاسع والعشرين) تبدأ الحبكة فى التسرب الى عالم الجريمة فيظهر مانكص ــ ويعاد تقديم الاصلاحية من جديد (وفاة سالى العجوز وزواج مستر بامبل) بالرغم من بعض اللحظات الممتعة ••••• نوح Noah وشارلوت وهما يأكلان المحار ••••• ، وهذه تخدم بكل وضوح أغراض الحبكة •

ومع ذلك فمجرد الانتهاء من السرقة واستيقاظ أوليفر للمرة الثانية فى العالم المحترم ، تعاود الحبكة فرض نفسها بالكامل • فالربع الثالث من الكتاب (الفصول من ٢٩ ــ ٣٩) هو أضعف أجزائه ــ ويظهر أوليفر هنا كليا تحت رحمة آل ميلى والحبكة • ويبرز مانكص فجأة فى الساحة كلها • ولا يبقى على اهتمامنا ــ (اذا حدث) الا فقرات بامبل ، وقد اندمج تماما الآن فى الحبكة ، والشخوص الثانويون مثل جايلز وبريتلز ، وبليذرز وضاف • لأن هؤلاء الشخوص ليس لهم دور فى النمط الأساسى للكتاب ، وليس لهم ، بناء على ذلك ، مغزى رمزى ، على خلاف بامبل وفاجن « والمخادع الماهر » ونوح كلايبول ، فهم مجرد أشخاص غريبى الأطوار ، للترويح الهزلى ، بكل ما يتضمنه التعبير من نواحى القصور •

ويصل الصراع الأصلى للرواية فى هذا الربع الى مرحلة التوقف تقريبا • فالأشخاص الذين استحوذوا على مخيلتنا يختفون تقريبــا • وعالم الفصول الأولى حل محله عالم آخر يظهر فيه أطباء مسنون وطيبون مثل لوزبرن وكرستى Crusty ولكن شواذ لطافا مثل جريمويج يحكمون الموقف • ولكن بعد ما لاقيناه من قبل لا نستطيع ببساطة أن نؤمن بهذا العالم ايماننا بالعالم الآخر •

وفى الربع الأخير من الكتاب (من الفصل ٣٩ الى النهاية) تتصارع الحبكة والنمط ، الصنعة والصدق فى لقاء أخير عنيف • وتكسب الحبكة الجولة الأولى بانتزاع نانسى من قبضات النمط • فالانسانية الأصيلة لدى الفتاة التى ظهرت فى الرواية من قبل فى لغتها البسيطة المؤثرة فى لحظة اشفاقها على البؤساء الذين يعانون خلف جدران السجن ، تنتقص من قيمتهــا الحبكة فتحيلهــا الى تعبيرات تقليدية مبتذلة للميلودراما الرديئة • ولكن خطف نانسى يقابله على الفور تقريبا واحد من الأحداث العظيمة فى الرواية : محاكمة « المخادع الماهر » • ولا علاقة لهذا المشهد بالحبكة اللهم الا أن المخادع يجب التخلص منه قبل التوزيع النهائى للجزاء والعقاب • وهو مثال ممتع لقوة عبقرية ديكنز ــ اذ أدرك أنه قد خلق « المخادع » شخصا تعجز الحبكة تماما اما عن استيعابه أو استبعاده • ولهذا فهو مضطر لاعطاء الصبى المتعذر كبحه رفسته الأخيرة ــ وهى رفسة

ترتفع بالكتاب تانيا الى مستوى الفن الجاد ، وتلعب دورا رئيسيا فى نمطه الذى كدنا ننساه (فى هذه المرحلة) ٠

ومحاكمة المخادع الماهر ، (وهى مشهد أعظم لأنها أعمق عاطفيـــا وخلقيا من رقصة جوناثان وايلد بدون موسيقى) تقرر ، من جديد ، فى صيغة مدهشة ، الثيمة الرئيسية لرواية **أوليفر تويست** ٠ ما الذى يجب على الفقراء عمله فى مواجهة الدولة المضطهدة ؟ وتصوير المخادع رائع فى الكتاب بأسره ٠ فنضجه المبكر ـــ والسخرية المصطنعة فى حديثه (والتى تصبح دون قصـــد تعليقا على نوعية سخرية ديكنز نفسه) ودهاؤه ، وتمدينه الغريب ، وسعة حيلته ، (التى تتغير بتألق مع مظهره) وحيويته الهائلة ـــ تظهر جميعها دون اشفاق مزيف ولكن بتأثير بالغ العمق ٠

ذلك أن المهم فى « المخادع الماهر » ليس غرابته بل سلامه عقله ، وليس عجزه عن مواجهة العالم بنجاح بل قدرته ذاتها على هذه المواجهه بناء على مقاييسه هو ٠ فأوليفر خائف من العالم أما « المخادع » فبسحداه ، فالعالم هو الذى شكله على ما هو عليه وسوف يعطى فى المقابل مثل ما حصل عليه ٠ وتتناقض محاكمته فى الرواية مع كل المحاكمات الأخرى ٠ فيظهر بكل مدافعه مستعدة ويطلق النار دفعة بعد أخرى ـــ فتتفوق فى سخريتها أية تعبيرات أخرى فى الرواية رغم مفاجأتهـــا وغرابتها وعدم لياقتها ظاهريا ٠

« كان مستر ضوكنز فى الواقع الذى تقدم السجان وهو يجر قدميه ـــ داخلا المكتب بأكمام معطفه الكبيرة مثنية كالعادة ، ويده اليسرى فى جيبه وقبعته فى اليد اليمنى ـــ (تقدم) بمشية متدحرجة لا يمكن وصفها بالمرة ، وبعد أن اتخذ مكانه فى القفص التمس بصوت مسموع معرفة سبب وضعه فى هذا الموقف المشين ٠

فقال السجان : « اسكت ، ممكن ؟ » ٠

فادخل المخادع قائلا « أنا انجليزى ، مش كدة ؟ فين امتيازاتى ؟ » ٠

فرد السجان : « حاتاخد امتيازاتك فورا ، ومعها عقاب صارخ » فأجاب مستر ضوكنز « حانشوف وزير الداخلية حايقول ايه للقضاة ٠ ودلوقتى ـــ ايه الموضوع دا ؟ حاشكر القضاة اذا تصرّفوا هم فى المسألة البسيطة دى ولم يجعـلونى انتظر لما يقروا العريضة لأن عندى ميعاد مع احد السادة فى المدينة ٠ ولما كنت رجلا يحترم وعوده وفى غاية الانضباط فى شئون العمل فانه سينصرف اذا لم يجدنى هناك فى الموعد ، وربما فى الحاله دى لن تكون هناك مطالبة بالتعويض ممن اخرونى ٠ اوه ـــ لا ، طبعا لا » ٠

عنـد هـذه المرحـــلة طـلب « المخـــادع » وقـد بـدا عليـه الاهتمـام باتخـــاذ الاجراءات بعد ذلك ، (طلب) من السجان ذكر « اسماء الملقين امام هيئة المحكمة ، مما دغدغ المستمعين لدرجة انهم ضحكوا من قلوبهم كما كان يمكن لمستر بيتس أن يفعل لو كان قد سمع الالتماس ٠ فصاح السجان : « سكوت هناك ! » ٠

وسأل أحد القضاة : « ما هذا » ٠

« قضيه نشل يا صاحب المقام الرفيع » ٠

« وهل سبق للصبى أن حضر هنا ؟ فرد السجان : كان يجب أن يحضر هنا مرارا من قبل ٠ لقد تحرك كثيرا فى أماكن أخرى ٠ أنا أعرفه كويس يا صاحب المقام الرفيع ، فصاح المخادع « أوه ! انت تعرفنى ـ حقيقى ؟ » وسجل العبارة فى ورقة ٠ « كويس قوى ـ ها هى قضية تشويه خلقى على أى حال » ٠

وهنا سمعت ضحكات أخرى وصيحة أخرى للصمت ٠

وقال الكاتب : « والآن ـ اين الشهود ؟ » ٠

فأضاف المخادع « آه ـ دا صحيح ـ أين هم ٠ أحب أن أراهم » ٠ وقد تحققت هذه الرغبه فورا ـ اذ تقدم شرطى كان قد رأى السجين يحاول نشل جيب أحد السادة فى الزحام وأخذ منه منديلا ولكن لما كان قديما جدا فقد أعاده عمدا بعد أن جربه على وجهه ٠ ولهذا السبب أودع المخادع فى الحجز بمجرد تمكنه من الاقتراب منه ٠ وكانت مع المخادع المذكور عند تفتيشه علبة نشوق فضية واسم صاحبها محفور على الغطاء ٠ وقد تم اكتشاف هذا السيد بالمرجوع الى مرشد المحكمة ـ ولما كان حاضرا هناك حينئذ فقد أقسم بأن العلبة ملكه وأنه كان قد فقدها فى اليوم السابق ـ فى اللحظة التى خلص نفسه فيها من الزحام المذكور ٠ وكان قد لاحظ ايضا سيدا شابا فى الشلة ذا نشـاط متميز فى شق طريقه ـ وهذا السيد الشاب هو السجين الواقف أمامه ٠

فقال القاضى « عندك أى سؤال لهذا الشاهد يا ولد ؟ » فأجاب المخادع « أنا لا أحب أن أحط نفسى بالتنازل بالحديث معه » ٠

« هل تريد أن تقول أى شىء ؟ » ٠

وسأله السجان وهو يكز المخادع الصامت بكوعه :

« هل سمعت ؟ فضيلة القاضى يسألك اذا كان عندك شىء تريد قوله ؟ » ٠

فقال المخادع وهو ينظر الى أعلا كالمذهول : أنا آسف « هل وجـهت الحـديث لى يا رجلى ؟ » ٠

فعلق الضابط مستهزئا : « لم أر فى حياتى صبيا متشردا لهذه الدرجة يا صاحب المقام ٠ هل تقصد قول شىء أنت أيها النشال الصغير ؟ » ٠

فأجاب المخادع « لا ـ مش هنا ـ فهنا ليس مكان للعدالة ، دا بالاضافه الى أن محامى بيفطر الصبح ده مع نائب رئيس مجلس الشعب ٠ ولكن حايكون عندى ما أقوله فى مكان آخر وأيضا هو ، وأيضا عدد كبير ومحترم من دائرة معارفنا ـ مما يخلى القضاة يتمنوا لو انهم لم يولدوا ، أو لو أن خدمهم ربطوهم فى شماعات برانيطهم قبل ما يسيبوهم ، ييجوا النهارده عشان يحاكمونى ٠ أنا حا ٠٠٠ »» ٠

فتدخل الكاتب : « ها هو متلبس تماما ! خذوه بعيدا » ٠

فقال السجان « تعالى » ٠

فأجاب المخادع وهو يقرش قبعته ببطن كفه :

« أوه ـ آه ـ أنا حاجى ـ اه (متجها لهيئة المحكمة) ، لا فائدة من مخاوفكم ! مش حاسامحكم أبدا ولا ذرة من الرحمة ٠ حاتدفعوا ثمن دا يا اخوانى الرافيين ـ أنا لا اقبل ان أكون فى مكانكم بأى ثمن ٠ مش حا اخرج حر دلوقتى ـ حتى ان ركعتم على ركبكم وطلبتم منى ذلك ٠ ياالله شيلونى للسجن ٠ خذونى بعيد » ٧ ٠

والنقطه الهامة بالنسبة لتحدى « المخادع » التى قد لا نلحظها ، لأن المشهد خيالى وصاخب ، ولأننا اعتدنا أن نعتبر رواية ديكنز مجرد عرض للشخصية الشاذة ـ هى الجوهر الحقيقى لتعليقاته ٠ ومع ذلك ففى الحقيقة لو تذكرنا المحكمة التى استمع فيها مستر فانج لقضية أوليفر لتحتم علينا أن نتبين عدالة شكاوى المخادع ، التى تمس صميم النظام القضائى الذى يطبق أسوأ ما لديه عليه ٠ أين هى امتيازات الانجليزى ؟ وأين القانون الذى يسمح للسجان أن يقول ما يقوله ؟ وما هى حيثية هؤلاء القضاة بالحقيقة المجردة ؟ وأى تعليق يمكن أن يكون أكثر دلالة من التعليق المثمر « هذا ليس محلا للعدالة » ٠ وأهمية « المخادع » فى نمط الرواية هى أنه ـ تقريبا ـ الوحيد من شخوص عالم الجريمة الذى يصر على حقه ويستمر ويطور الصراع الذى كان أوليفر قد بدأه عندما طلب المزيد من الطعام ٠

والجزء الأخير من الكتاب (قتل نانسى وهرب صايكس ونهايته ، ووفاة فاجن واحكام الحبكة) عبارة عن خليط عجيب من الأصيل والزائف٠ فالعنف الذى تخلل الرواية بأكملها يصل الى ذروته بقتل نانسى ، ويبقى الكاتب على الشعور بالرعب بدرجة واضحة جدا حتى وفاة صايكس ٠

وهنا أيضا نجد أن غريزة ديكنز للخلفية الرمزية هى ما يستحوذ على تصورنا ٠ فجو لندن القذرة المتواجد بقوة فى أغلب الرواية ، يصبح هنا مؤثرا بدرجة هائلة ، وخاصة (وصف « بركة فوللى » و « جزيرة يعقوب » الكئيبة الخربه) : « ممرات خشبية متصدعة مشاع بين ظهور نصف دستة من البيوت ، بها ثقوب يرى من خلالها الوحل أسفلها ، ونوافذ مكسورة ومرقعة ، وأعمدة ملقاة خارجها لنشر الغسيل الذى لا يتواجد هناك أبدا ٠٠٠ ومداخن نصف محطمة ـ نصف مترددة فى السقوط ٠٠٠ » ٨ ٠

والمشـــــهد ذاته يتوقف عـــند كـــونه مجرد خلفيـــة ليصـــبح كتلـــه منحوتة تـــكون جـــزءا مكمـــلا فى نمط الروايه ٠ فنحن فى النهاية لا نتذكر ضمير صايكس ، ولكن صـــور سوداء للقذارة والكآبة والخراب ـ ويجمع شمل صايكس الى العالم الذى أخرجه ـ وصورة هذا العالم تجعلنا نفهمه ونرثى له ـ ليس بعاطفية سهلة ولكن من خـلال الشعور بكل القوى المقيتة الكريهة التى جعلت منه ما هو ٠

أما نهاية فاجن فأمر مختلف • وهى مثيرة بأسوأ ما فى الكلمة من معنى • ولها اهتمام مثل « **نشرة أخبار العالم** » اذ لا تمس شيئا بطريقة ملائمة ، وهى أسوأ من ملائمة ، لأنها فى الحقيقة تجعل ادراكنا فظا • وقد أبدعها الكاتب برمتها متمشية مع الحبكة (يؤخذ أوليفر ــ باسم الفهم الأخلاقية ــ الى زنزانة الاعدام ليكتشف أين نخبأ الوثائق الناقصة) • وعلى الفور نجد مثالا لأثر الحبكة فى الحط من قدر الرواية • ذلك أن ديكنز لأنه يعمل فى حدود الاطار الأخلاقى للحبكة ــ والمستويات الوحيدة فيه هى حرمة الملكية والحشمة الراضية **لا يستطيع** أن يقدم لنا أية رؤية انسانية ثاقبة وقيمة ، ولا يستطيع منح شخوصه الحرية ليعيشوا كبشر •

وهذا هو السبب فى أن الصراع خلال رواية **أوليفر تويست** بين الحبكة والنمط ــ هو فى الواقع صراع حياة وموت ، صراع على ما اذا كانت الرواية ستعيش أم لا ، وبقدر ما تنجح الحبكة فى انحراف واهدار النمط تضعف فى الواقع قيمة الرواية • وبهذه الطريقة تتداعى الرواية بدرجة ملموسة ــ والدليل على ذلك هو فقدان التوتر فى الربع الثالث والنهاية غير المؤكدة • ولكن التأثير الكلى ليس تأثير الكارثة • فصــدق الرؤية المركزية وعمقها لهما طبيعة تولد حيوية تصارع الحبكة وتحيا بعدها ــ وأوليفر نفسه لا يبقى ولكن القوة التى حركها تبقى • وهذه القوة ــ ولنسمها الشعور بقدر المضطهدين ، وآمالهم أقوى من أن يشبعها حل الحلم ، المتمثل فى تحول أوليفر ، وأكثر صلابة من أن تتيح لنا نسيان السيد البدين ذى الصديرى الأبيض ــ الذى بهتت صورته بطريقة مريحة الى أن أعاده للذاكرة المخادع الماهر ــ واذا كان تأثير الرواية مشوشا ، أو غير سوى ، أو مرتبكا ، فاننا نظلمها ظلما صارخا اذا ناقشناها كما يحدث فى كثير من الأحيان ، على أساس أنها لحظات عشوائية وكاريكاتير كله حيوية • فهناك نمط خلف هذه القوة وهناك فن خلف الحيوية ، واذا أدركنا ذلك فى رواية **أوليفر تويست** فلن نصل الى روايات ديكنز المتأخرة ــ غير مستعدين ــ رواياته المتأخرة والأكثر عظمة ونضجا : **بليك هاوس** ، Bleak House ، ليتــل دوريت Little Dorrit, ، آمــــال عريضـــة Great Expectations, ، وصديقنا المشترك Our Mutual Friend, .

★★★

٥ ـ اميلى برونتيه : مرتفعات واذرنج (١٨٤٧)

ان رواية **مرتفعات واذرنج** ـ مثلها فى ذلك مثل كل أعمال الفن البالغة العظمة ـ هى فى نفس الوقت محددة ولكن عامة ـ محلية ولكن شاملة ـ ولأن الكثير من الهراء قد كتب وقيل عن آل برونتيه ، ولأن اميلى خاصة قد عرضت لنا فى أحوال كثيرة جدا كشخصية تشبه الشبح ، محاطة كليا بأراضى المستنقعات اللانهائية ومعزولة تماما عن كل ما هو عادى كالمجتمع البشرى ، لا تنتمى لعصرها بل للأبدية ـ فان من المهم أن نؤكد من البداية الطبيعة المحلية للكتاب ·

فرواية **مرتفعات واذرنج** عن انجلترا فى سنة ١٨٤٧ ، والناس الذين يظهرون فيها يعيشون لا فى بلاد غريبة بل فى يوركشير Yorkshire · ولقد ولد هيثكليف Heathcliff لا فى صفحات (الشاعر الرومانسى) بايرون Byron بل فى أحد أحياء ليفربول Liverpool ولغة نيلى Nelly ، وجوزيف Joseph ، « وهاريتون Hareton هى لغة أهالى يوركشير · وقصة **مرتفعات واذرنج** لا تتعلق بالحب المجرد بل بعواطف قوم أحياء ، وبحقوق الملكية ، وجاذبية الرفاهية الاجتماعية ، وترتيب الزيجات ، وأهمية التربية ، وصحة العقيدة ، وعلاقات الأغنياء والفقراء ·

وليس ثمة أى غموض بالنسبة لهذه الرواية ، فضبابها هو ضباب مستنقعات يوركشير ، واذا تحدثنا عنها على أن لها طبيعة أولية ، فما ذلك الا لأن نفس العناصر الأولية ، قوى الطبيعة العظيمة منارة فيها وتتغير ببطء ، لدرجة أنها تبدو فى امتداد الحياة البشرية وكأنها غير متغيرة · ولكن فى هذا الاستدعاء ليس هناك شيء مشوش أو غير مضبوط · بل على العكس فان تحقيق ذلك متماسك للغاية ، فيبدو كأننا نشم روائح مطبخ قصر مرتفعات واذرنج ، ونشعر بقوة الريح عبر المستنقعات ، ونستشعر تغييرات الفصول ذاتها · ويتحقق ذلك التماسك لا بالغموض بل بالدقة ·

وانه لمن الضرورى تأكيد تلك النقطة ، ولكن بالطبع دون أن ندفعها الى استنتاج زائف · فقوة رواية اميلى برونتيه وغرابتها لا تعتمد على الوصف الطبيعى naturalistic ، ولا تكمن فى تحليل مفصل لمشكلات الحياة الاجتماعية ساعة بساعة · فمعالجتها ـ بكل وضوح ـ ليست

معالجة جين أوستن : بل هي أقرب كثيرا لمعالجة ديكنز . والواقع ان رواية **مرتفعات واذرنج** في جوهرها هي نفس رواية **أوليفر تويست** . فهي ليست رواية خيالية ، وليست (بالرغم من الفيلم الذى يحمل نفس الاسم) هروبا من الحياة الى المستنقعات البرية والمحبين الرومانسيين . وهي بالتأكيد ليست رواية ببكارية ولا يمكن وصفها وصفا لائقا بأنها قصة واعظة moral fable, بالرغم من ان لها نمطا قويا ملحا . ولكن النمط مثله في رواية ديكنز ، لا يمكن استخلاصه كعبارة دقيقة : فأصله ليس فكرة أو مفهوما ذهنيا .

ولا تعمل اميلى برونتيه بأفكار بل برموز ، أى بمفاهيم ذات مغزى وصحة على مستوى مغاير للفكر المنطقى . فتماما كما أن مغزى الملجأ في رواية **أوليفر تويست** لا يمكن تفهمه فهما سليما بتعبيرات منطقية فقط ، بل يعتمد على حشد من الأفكار المترابطة ــ شامة شكله ولونه ــ التى قد يدركها التحليل المنطقى ،ولكن من غير المحتمل أن يعبر عنها تعبيرا سليما ــ (كذلك) فمعنى المستنقعات في رواية **مرتفعات واذرنج** لا يمكن الافصاح عنه بكلمات المنطق الرزينة (ولا يعنى هذا أنها ليست منطقية) . فالرواية الرمزية هي خطوة للأمام بالنسبة للقصة الواعظة ، بنفس الدلالة أن رمزا ما يمكن أن يكون أغنى ــ يمكن أن يلمس قدرا أكبر من الحياة ــ عن مفهوم أخلاقى مجرد .

وتزودنا العبارة الأولى في **الميثاق الاجتماعى** The Social Contract بمثل بسيط لذلك : « ولد الانسان حرا ، ولكنه مكبل بالأغلال في كل مكان » . والعبارة الأولى في هذه الجملة مجردة والثانية رمزية . وتأثير الثانية على تصورنا أكبر من تأثير الأولى لهذا السبب . (واذا اهتم المرء بالتعمق في الموضوع أكثر فقد يجوز له أن يوحي بأن روسو Rousseau كان يعلم أن الانسان كان مكبلا بالأغلال ، ولكنه خمن فقط أنه كان قد ولد حرا) . وهكذا فبينما تكون رمزية القصة الواعظة (والخرافة في حد ذاتها نوع من الرمز الموسع) محدودة أصلا بمفهوم الخرافة المجرد الذى تؤديه، فان رمزية رواية **مرتفعات واذرنج** أو الجزء الجيد في رواية **أوليفر تويست** هو نفس التعبير لنفس المصطلحات التى أنشئت بها الرواية (*) . والحقيقة

(★) وأحد الدلائل البسيطة ــ ولو أنه غير قاطع ــ على نوع الرواية التى نعالجها تسمية الشخوص ، ففى القصة المجازية allegory ، ورواية **الأمزجه** novel of humours تدل دائما الأسماء على الشخصيات مثلا فيقول faithful ، وسكواير أولويردى Allworthy . وفى الروايات غير الرمزية اطلاقا مثل روايات جين أوستن ليس للأسماء مغزى بالمرة . اما وودهاوس بمكن تسميتها ان اليوت . وفى الروايات التى لها طبيعة رمزية معينة يكون لأسماء الشخوص على العموم تطابق خاص بهم هيثكليف ، د . م . لاكاول ، وشخوص روايات هنرى جيمس .

أنه هو الراوية . والراوية تنجح أو تفسل بناء على سلامته ، وتناسبه الكلى مع الحياة ٠

ورواية **مرتفعات واذرنج** هي رؤية لما كانت عليه الحياة في سنة ١٨٤٧ ــ وسنتناول مؤخرا السؤال ٠ « هل يمكن وصفها كرؤية لصورة الحياة ــ كل الحياة ؟ » ورغم كل ما يبدو من طبيعتها العرضية وتعقيد علاقاتها العائلية ، فهي كتاب جيد البناء للغاية ، جرى تصميم مسكلات العرض الفنية فيــه بعنـــاية فائقة ٠ وأدوار الرواة الاثنين : لوكوود Lockwood ونيللي دين Nelly Dean ليسا دورين عرضيين ــ ووظيفتاهما (الاثنان العاديان أكثر من الآخرين في الكتاب) هما جزئيا المحافظة على واقعية القصة ، وجعلها قابلة للتصديق ، وجزئيا التعليق عليها من وجهة نظر عقلانية ، وبناء عليه الكشف جزئيـا عن عدم صـــلاحية مثل هذه العقلانية ٠ وهما يقومان بدور المصفاة للقصة ، وأحيانا كمصفاة مزدوجة لا تستهدف فقط فصل الغاية ، بل أيضا جعلنا على علم بصعوبة اصدار أحكام مرتجلة ٠ ويترك القارىء دائما بالسـعور أن الرأي النهائي لم يذكر بعد ٠

ولا يتحدث الرواة عادة بواقعية ، ولو أن دور نيللي دين أحيانا هو أن ننتقل فجأة الى لهجة الحديث في يوركسماير ، فتؤكد حدود ما تصفه وتقوم كرد فعل لأي ميل للادعاء (الكامن في الفن الرمزي) ٠ وفي اللحظات الحرجة في الرواية لا تستشعر وجودهما بالمرة ، وليست هناك محاولة لمحاكاة الحديث المحـددة ــ ولا يفرضـان نفسـيهما بيننا وبين المشهد ٠ ولكن ميولهما ــ في أحيان أخرى ــ تكون هامة ٠

والطريقة التي تتغير وتتطور بها هذه الميول هي احدى عناصر الكتاب المستترة ، فكل من لوكوود ونيللي ــ مثلنا ــ يتعلمان من تجاربهما ، بالرغم من أن نواحي قصورهما في البداية يستفاد بها ، كما يحدث في المشهد الأول عندما تهتز كليا توقعات لوكوود التقليـدى بما يجـده في قصر مرتفعات واذرنج ٠ ذلك أنه يذهب هناك ــ هو السيد الفيكتوري العادي متوقعا أن يجد أسرة الطبقة المتوسطة الفيكتورية العادية ــ والذي يجده هو بيت يفيض بالحقد والصراع والرعب ــ يشـكل هزة بالنسبة لنا أيضا ــ فقد بدأ بالفعل الهجوم على تفاؤلنا الخلقي والاجتماعي والروحي ٠

ومركز الكتاب ولبه هو قصة كاثرين Catherine وهيثكليف ــ وهي قصة من أربعة مراحل ــ والجزء الأول الذي ينتهي بالزيارة الى ثراشكروس جرينج Thrushcross Grange تحكي بدء علاقة خاصة بين كاثرين وهيثكليف وعن تمردهما المشـترك على هندلي Hindley ونظامه في قصر مرتفعات واذرنج ٠ وفي الجزء الثاني يكشف عن خيانة كاثرين

لهيثكليف التى تتصاعد حتى وفاتهـا · ويتناول الجزء الثالث والأخير ـ وهو أقصر من الأجزاء الأخرى ـ التغير الذى يحـدث فى هيثكليف ووفاته · وحتى فى الجزئين الأخيرين ، بعد وفاتها ، تبقى علاقته بكاثرين الثيمة المسيطرة والتى تكمن خلف كل ما يحدث عداها ·

وليس من السهل أن نوحى بأى قدر من الدقة بنوع الشعور الذى يربط بين كاثرين وهيثكليف · فليست اميلى برونتيه ـ كما يقال أحيانا ـ خائفة من الحب الجنسى ، فالمشهد عند وفاة كاثرين برهان كاف على أن هذا ليس حبا أفلاطونيا ، ومع ذلك فوصف الجاذبية كشعور جنسى غير ملائم بالمرة · وتحاول كاثرين أن تعبر عن مشاعرها فى حديثها مع نيللى (وهى على وشك الزواج من لينتون) : « لقد كانت ضروب شقائى العظمى فى هذا العالم هى ضروب شقاء هيثكليف،ولقد راقبت كلا منهما وشعرت بها منذ البداية : وتفكيرى الأعظم فى الحياة هو ذاته · ولو هلك كل ما عداه وبقى هو ، فانى سأستمر فى الحياة ، واذا بقى كل ما عداه واستحال هو الى لا شىء فسيستحيل الكون الى غريب عملاق : ولن أبدو جزءا منه · وان عاطفتى نحو لينتون مثل أوراق الشجر فى الغابات : سوف يغيرها الزمن ـ انى أعلم تماما ـ كما يغير الشتاء الأشجار · وحبى لهيثكليف يشبه الصخور الأزلية تحتنا : مصدر للقليل من السرور المرئى ، ولكنه ضرورى · نيللى أنا هيثكليف ! فهو دائما ، دائما فى ذهنى : ليس كضرب من السرور أكثر من كونى أنا دائما مصدر سرور لنفسى ـ ولكن ككيانى ذاته » ١ ·

ويصيح هيثكليف وكاثرين تحتضر ، « أنا **لا أستطيع** أن أحيا بدون روحى » (٢) ·

والذى يصلنا هنا هو الشعور بعلاقة أعمق من الجاذبية الجنسية ، شىء لا يكفى وصفه بالحب الرومانسى ·

وهذه العلاقة قد صيغت فى التمرد ، وفى سبيل فهم الطبيعة الصلبة غير الرومانسية لهذا الكتاب يجب أن نستعيد الى الذهن طبيعة هـــذا التمرد · اذ أن هيثكليف اللقيط من حوارى ليفربول يلقى معاملة طيبة من مستر ايرنشو Earnshaw الأكبر ، ولكنه يهان ويشـــتم بفعل هندلى Hindley · وبعد وفاة أبيه ينزل هندلى بالصبى الى مستوى العبد : « لقد أبعده من صحبتهم الى الخدم ، وحرمه من تعاليم القسيس ، وصمم على ارغامه على العمل فى الخارج بدلا من ذلك ، واضطره أن يفعل ذلك بنفس الجهد الذى يبذله أى عامل فى المزرعة » ٣ · ويثار الموقف فى قصر مرتفعات واذرنج بدرجة رائعة فى الفقرة من مذكرات كاثرين ، التى يجدها لوكوود فى غرفة نومها :

« « يوم أحد سنيع » هكذا بدأت الفقرة التالية • « أود لو عاد أبى ثانيا • ان هندلى بديل بغبض ، وسلوكه مع هيثكليف شنيع — سنتمرد أنا وهيثكليف — لقد انخذنا الخطوة الأولى هذا المساء » •

« وكان المطر ينهمر بغزارة طول اليوم ، ولم نستطع الذهاب الى الكنيسة ، ولهذا اضطر جوزيف أن يؤدى صلاة فى السطح — وبينما كان هندلى وزوجته يستمتعان بالجلوس أمام مدفأة مريحة فى الدور السفلى لا يفعلان شيئا سوى قراءة الانجيل — أنا واثقة من ذلك ، صدرت لنا الأوامر أنا وهيثكليف وصبى المحراث التعس أن نأخذ كتب الدعاء ونصعد : ووقفنا فى صف ، على كبس قمح ، نتأوه ونرتعد ، ونود لو أن جوزيف ارتعد هو الآخر ، حتى يعطينا وعظا قصيرا لأجل نفسه • وكانت فكرة غير مجدية ، فقد استمرت الصلاة ثلاث ساعات بالضبط ، ومع ذلك عندما رآنا أخى نهبط جرؤ على الصياح : « ماذا ؟ — انتهيتم بهذه السرعة ! » وفى أمسيات الآحاد كان يسمح لنا باللعب اذا لم نصدر أى ضجة ، وكانت أقل ضحكة كفيلة بايقافنا فى الأركان ! فيقول الطاغية : « أنتم تنسون أن لكم سيدا هنا » • سأسحق أول واحد يثير غضبى ! أنا أصمم على الرزانة والهدوء التام — يا ولد ، هل كان هذا أنت ؟ يا عزيزتى فرانسيز ، شدى شعره وأنت خارجة : لقد سمعته يطقطق أصابعه » • وشدت فرانسيز شعره بحماس ثم عادت وجلست على ركبة زوجها ، وبقيا هناك مثل طفلين يقبلان بعضهما ويتكلمان هراء على مدى ساعة • ثرثرة سخيفة نخجل نحن منها • وجعلنا أنفسنا محجوبين بقدر الامكان فى قوس تجويف الدولاب — وكنت قد شبكت للنو مريلتينا معا وعلقتهما بدلا من ستارة عندما دخل جوزيف فى مهمة من الاسطبل • فمزق ما صنعته بيدى ولكمنى على أذنى وصاح كالضفدعة :

« لقد دفننا السيد منذ قليل ولم ينته بعد يوم العطلة Sabbath ومازال صوت الانجيل مسموعا — تجرؤان أنتما الاثنان على الحب — عيب عليكما — اجلسا ، يا أسوأ أطفال ! توجد كتب جيدة كافية ، ان حاولتم قراءتها ! اجلسا وفكرا فى روحكما ! » •

« وبعد أن قال هذا أرغمنا على تغيير موضعنا حتى نتلقى من المدفأة البعيدة شعاعا ضعيفا يضىء الكتاب الذى ألقاه الينا • ولم أستطع تحمل ما كلفنا به ، فأخذت كتابى القذر وألقيته فى حظيرة الكلب ، وأنا أقسم أنى أكره الكتاب • ورفس هيثكليف كتابه الى نفس المكان • ونبع ذلك هرج ! اذ صاح القسيس : « يا سيد هندلى — يا سيد — تعال هنا • لقد رمت مس كاثى كتاب « الخلاص » ورفس هيثكليف برجله الجزء الأول من كتاب « الطريق الواسع للهلاك » ، ان من المؤسف أن تسمح لهم بهذا

التصرف . اخ ! الراجل الكبير كان يعطيهم العقاب المناسب ، ولكنه رحل ! » .

« وهرول هندلى الى أعلا من جنته بجوار المدفأة ليمسك أحدنا من الياقة والآخر من الذراع ويدفعنا معا الى المطبخ حيث أكد جوزيف « أن العجوز نيك سيحضرنا بالتأكيد ، وبعد أن طاب خاطرنا هكذا ، بحث كل منا عن ركن منفصل انتظارا لوصوله » ٤ .

وهذا المقطع فى حد ذاته يكشف القدر الكثير من الطبيعة النافذة الرائعة لرواية **مرتفعات واذرنج** . فهو مقطع يستحضر ، بالطريقة المتميزة للرواية ، بلغة تتضمن ذلك النوع من العناية التى نوليها للشعر ، عالما أوسع كثيرا من المشهد الذى يصفه ، ويستحضره من خلال نفس قوة وصلابة المشهد المعين . فتمرد كاثرين وهيثكليف يتجلى بصلابة نامة . وهما ليسا حالمين رومانسيين غامضين ، وتمردهما موجه ضد النظام الذى يجلس بناء عليه كل من هندلى وزوجته فى راحة وبلاهة بجوار المدفأة بينما ينزويان (كاثرين وهيثكليف) بجوار قوس الدولاب ويرغمان من أجل صلاح روحيهما على قراءة **الطريق الواسع للهلاك** تحت اشراف المنافق الثرثار جوزيف . وهو موقف غير مقصور فى سنة ١٨٤٧ على المنازل البعيدة فى مستنقعات يوركشير .

ويتمرد كل من هيثكليف وكاثرين على هذه الاهانة ، فيطوحان كتبهما الدينية الى بيت الكلب ، وفى ثورتهما يكتشفان حاجتهما العميقة والعاطفية لبعضهما . فيلتفت هو — طريد الحوارى — الى الفتاة الجريئة المليئة بالروح والحيوية والتى تنفرد بمنحه التفهم والصحبة . وهى ، المولودة فى عالم مرتفعات واذرنج تستشعر أنه يتحتم عليها فى سبيل التحقق الكامل لبشريتها ، وحتى تكون صادقة مع نفسها كمخلوق بشرى ، أن نربط نفسها به كليا فى تمرده ضد استبداد آل ايرنشو وكل ما ينضوى تحت الطغيان .

وان هذا التمرد — فى هذا الجزء المبكر من الكتاب ، هو الذى يستحوذ فورا على تعاطفنا مع هيثكليف . فنحن نعلم أنه الى جانب البشرية ، وننضم اليه تماما كما ننضم الى أوليفر تويست ، ولنفس السبب الى حد كبير : ولكن بينما يقدم الكاتب أوليفر بسلبية عاطفية من شأنها أن تحدد اهتمامنا ، فان هيثكليف ايجابى وذكى وقادر على حمل عبء القيم الايجابية للتطلع البشرى على كتفيه . فهو متمرد واع ، وتنشأ الطبيعة المتميزة لعلاقتهما من اشتراكه فى التمرد مع كاثرين . وهو ذاته السبب فى أن كلا منهما يشعر أن خيانة ما يربطهما معا بطريقة غامضة ومعتمة خيانة لكل شىء ، لكل ما هو أغلى ما فى الحياة والموت .

ومع ذلك فان كاثرين تخون هيثكليف وتتزوج ادجار لينتون ، وهى تخدع نفسها بأنها ستستطيع الاحتفاظ بهما معا ، ثم نكتشف أنها بتنكرها لهيثكليف قد اختارت الموت • والصراع هنا ، بكل تحديد ، صراع اجتماعى • ثراشكروس جرينج وهى تجسم كما تفعل الجانب الأجمل والأربح من الحياة البورجوازية ، تغرى وتكسب كاثرين • فتبدأ فى احتقار افتقار هيثكليف « للثقافة » • فليست لديه قدرة على الحديث ، وهو لا يمشط شعره ، وهو قذر ، بينما ادجار ، الى جانب كونه مليحا « سيكون غنيا ، وسأحب أن أكون أعظم امرأة فى المنطقة ، وسأكون فخورة بأن يكون لى مثل هذا الزوج » • وهكذا يهرب هيثكليف وتصبح كاثرين سيدة ثراشكروس جرينج •

ويعود هيثكليف ، راشدا ومزدهرا ، وبمجرد عودته يتأكد الصراع الاجتماعى من جديد • ومفهوم أن ادجار لا يرغب فى استقبال هيثكليف ولكن كاثرين مصرة فقد :

« اجابت وهى تكبت قليلا غبطتها المتدفقة :

« انا اعرف انك لم تكن تحبه •• ولكن لأجل خاطرى يجب أن تصبحا صديقين الآن • هل أطلب منه أن يصعد ؟ » •

فقال : « هنا ـ فى الصالة ؟ » •

فسألت « أين ـ غيرها ؟ »

فبدا عليه الاستياء ، واقترح المطبخ كمكان انسب له • فرمقته مسز لينتون بنظرة تعبر عن التفكه وهى نصف غاضبة ونصف ضاحكة على عجرفته البالغة •

ثم أضافت بعد فترة : « لا ـ انا لا استطيع الجلوس فى المطبخ ـ يا الين ، ضعى هنا منضدتين ، واحدة لسيدك ومس ايزابيلا ، لأنهما سادة ، والأخرى لهيثكليف ولى ، لأننا ادنى مستوى • هل سيرضيك هذا يا عزيزى ؟ ••• » ٦ •

ومنذ اللحظة التى يعود فيها هيثكليف للظهور تبوء بالفشل محاولات كاثرين لاصلاح علاقتها بثراشكروس جرينج • فلم يعد فى علاقتهما الآن أى حنان ، ويدوس كل منهما على مشاعر الآخر ، ويحاولان بجنون أن يقضيا على بعضهما ، ولكن بمجرد أن يقترب هيثكليف تعجز كاثرين عن الابقاء على أى تصورات زائفة عن آل لينتون • ويتحد الاثنان فقط فى احتقارهما لقيم ثراشكروس جرينج • وعندما تتحدث كاثرين عن ضريحها توبخ ادجار بسخرية قائلة : « ها هو ذا ، ليس بين آل لينتون ـ تذكر ، تحت سقف الكنيسة ، بل فى الهواء الطلق ، وعليه شاهد » (٧) •

والهواء الطلق والطبيعة والمستنقعات تتقابل جميعها فى تناقض مع عالم ثراشكروس جرينج • والشعور بالاحتقار نحو آل لينتون هو احتقار

معنوى وليس شعورا بالغيرة • وعندما تخبر نيللى هبنكليف أن كاثرين تكاد تجن يأتى تعليقه هكذا :

« تتحدثين عن كون عقلها غير مستقر • وكيف يكون غير ذلك فى عزلتها المخيفة ؟ وهــذا المخلوق الحقير التافه يقوم على خدمتها **كواجب** وعمل **انسانى** ! بوازع **الشفقة والاحسان** ! الأحرى به أن يزرع شجرة باوط فى اصيص زهور ويتوقع أن تترعرع كتصوره أنه يستطيع استعادة حيويتها فى تربة اهتماماته الضحلة » •

وسورة غضــبه هنا شــديدة ومتضمنة بعمق فى ايقاع الأســلوب النثرى وتصويره لدرجة قد يسهل اجتيازها دون ادراك مغزاهــا فوق العادى • وكان هبثكليف فى تلك المرحلة قد ارتكب أول تصرفاته القاسية والمروعة للانتقام بزواجه من ايزابيلا • وهو تصرف مقزز معنويا لدرجة أنه يكاد يكون من غير المعقول أن نســتطيع الآن أخذ هجومه على ادجار لينتون بجدية اذ أن هذا ــ رغم كل شىء ــ لم يجلب أى أذى لأحد حسب المقاييس التقليدية المعترف بها • ومع ذلك فاننا بالفعل نأخذ الهجوم مأخذ الجد ، لأن اميلى برونتيه تجعلنا نفعل ذلك • وللغضب المتضمن فى الجزء المقتبس للتو صفة الشعر العظيم • لمــاذا ؟ •

نحن نستمر فى تعاطفنا مع هيثكليف حتى بعد زواجه من ايزابيلا • لأن اميلى برونتيه تقنعنا بأن ما يمثله هيثكليف أرفع روحيا مما يمثله آل لينتون • وهذه ــ ولابد من التأكيد ــ ليست حالة قوة « عاطفية » غامضة شحن بها هيثكليف ــ بل ان العاطفة وراء هجائه لادجار عاطفة معنوية ــ وكلمات « واجب » ، « انسانية » ، « شفقة » و « احسان » لها بالضبط نوع القوة التى يضمنها بليك مثل هذه الكلمات فى شعره (*) •

وهى (الكلمات) مستعملة لا لابراز التناقض أى بمعنى مقلوب ، بل بعمق أكثر من الاستعمال التقليدى • ويتحدث هيثكليف ظاهريا لابراز التناقض عن « عزلة كاثرين المخيفة » بينمــا يبدو بكل المقاييس أنها (كاثرين) فى ثراشكروس جرينج أقل عزلة ، وأكثر تمتعا بالعنــاية والمجتمع عما كان يحتمل أن تكون عليه معه هو • ولكن الحقيقة أن تأكيد

(*) مثلا لن تبقى الشفقة
اذا لم نجعل شخصا ما فقيرا
ولا يمكن للعفو أن يبقى •
اذا كان الكل فى مثل سعادتنا •

أو هل كان المسيح متواضعا ؟ وهل
قدم آية براهين على تواضعه •

هينكليف متناقض فقط فى نظر أولئك الذين لا يفهمون معناه • فالذى يؤكده بمسل هذا الاقتناع العاطفى المتدفق لدرجة أننا نحن كذلك نفتنع أن ما يمثله هو ، الحياة البديلة التى كان قد عرضـها على كاثرين — طبيعية أكثر (والتشبيه بسجرة البلوط يفرض هذا) واجتماعية أكثر وروحية أكثر من عالم ثراشكروس جرينج •

وأغلب أولئك الذين ينتقدون هينكليف بعداء (على أسس أنه غير مقبول للعقل ، أو أنه مخلوق مصاب بمرض عصبى أو أنه مجرد بعث للبطل النسيطان عند الشاعر بايرون) ، يعجزون عن تقدير مغزاه ، لأنهم يعجزون عن التعرف على هذه القوة المعنوية • وكقاعدة فهم يعجزون عن التعرف على هذه القوة المعنوية ، لأنهم أنفسهم — سواء عن وعى أو غير وعى — من أمثال لينتون •

ونصل لذروة هذا التغيير ، الذى تحدثه كاثرين وهينكليف . فى المستويات العامة للخلق البورحوازى ، عند وفاة كاثرين • وللتعرف على القوة الثورية لهذا المشهد يتعين على المرء أن يتصور ما كان روائى مختلف يمكن أن يصنع منه •

والمسرح معد كليـــا للحظة مسرحية تقليدية • فكاثرين تحتضر وهينكليف يخرج من ظلمة الليل • وهنا تبدو امكانيتان : اما أن تنبذ كاثرين فى اللحظة الأخيرة هينكليف فينبذ قسم الزواج ويلقى النثر جزاءه ، واما أن ينتصر الحب الحقيقى ويعلن التصالح ضياع العالم • ومن الصعب تصور أن ايا من الاحتمالين قد خطر بالمرة على بال اميلى برونتيه ، لأن أيا منهما كفيل باتلاف نمط الرواية ، ولكن رفضها لهما يقوم معيارا لقوتها المعنوية والفنية • ذلك أن المشهد بدلا من امكانيـاته التقليدية يكتسب قوة معنوية رائعة • فعندما يواجه هينكليف كاثرين المحتضرة يتحجر قلبه روحيا : فيقدم لها تحليلا قاسيا لما فعلته بدلا من أن يهيىء لها راحة سهلة •

« أنت تعامينى الآن لماذا كنت قاسـية — قاسـية وخادعة • لماذا احتقرتينى ؟ لماذا خدعت قلبك ذاتك يا كاثى — ليس عندى كلمة واحدة لراحتك • وأنت تستحقين هذا • لقد قتلت نفسك • نعم ، قد تقبليني وتبكين : وتنتزعين قبلاتى ، ودموعى • انها كفيلة بأن تقضى عليك — وتنزل اللعنة بك • لقد أحببتنى — اذن فبأى **حق** هجرتينى ؟ بأى **حق** — أجيبينى — بسبب الاعجاب الحقير الذى شعرت به نحو لينتون — ولأنه لم يكن ليفرق بيننا لا الشقاء ولا المهانة ولا الموت — ولا أى شىء يمكن لله أو للشيطان أن ينزله بنا — فعلت هذا بمحض ارادتك أنت • أنا لم

أقهر قلبك ولكنك أنت التى قهرتيه ، وقهرت قلبى أنا وأنت تفعلين ذلك ـ ومما يجعل الموقف أكثر سـوءا أننى قوى ، هل أرغب فى أن أحيا ؟ وما نوع تلك الحياة مادمت أنت ـ يا الهى ! ـ هل ترضين أنت أن تحيى بروحك فى القبر ؟ » ٩

انه واحد من أقسى المقاطع فى الأدب بأسره • ولكنه أيضا واحد من أشدها تأثيرا • ذلك أن الوحشية ليست عصبية ولا هى نتيجة انحراف جنسى يتلذذ بالألم ولا هى رومانسية • فعلاقة هيثكليف كاثرين التى تمثل كما تفعل انسانية أرق وأكثر عمقا روحيا من مستويات آل لينتون وايرنشو ـ (هذه العلاقة) يجب أن تتعرض لنوع الامتحان الذى يعقده لها هيثكليف هنا •وأى شىء أقل ، أى شىء من شأنه أن يلطخ أو يجمل المسائل المتضمنة يكون غير لائق وغير ذى قيمة • ويعلم هيثكليف أنه ما من قوة يمكنها انقاذ كاثرين من الموت ، ولكن شيئا واحدا يمكن أن يهيىء لها السكينة ـ ذلك هو منتهى الفهم الكامل والقبول بكل أمانة لعلاقتهما ولكل ما تعنيه تلك العلاقة • وليس هناك أمل فى راحة أو فى حل وسط • فأى ضعف من هـذا القبيل كفيل بتحقيرهما معا وجعل حياتهما وموتهما ضياعا غير مجد • ذلك أن هيثكليف وكاثرين ، اللذين يرفضان سقف كنيسة آل لينتون والمواساة المسيحية ، يعرفان أيضا أن علاقتهما أكثر أهمية من الموت •

وفى الجزء الذى يلى وفاة كاثرين فى الكتاب يواصـل هيثكليف الانتقام الذى بدأه بزواجه من ايزابيلا • وهو أغرب وأصعب جزء فى الرواية ، لأن شعور هيثكليف من النوع الذى يجده أكثرنا عسير الفهم • فكل المشاعر الانسانية العادية والسليمة مرفوضة لديه • وهو يصيح :

« ليست لدى أية شفقة ـ ليست لدى أية شفقة ! وكلما تلوت الديدان كلما تقت لسحق أحشاءها ! انها مرحلة تسنين معنوى ، وأنا أقضم بطاقة أكبر ، تتناسب مع ازدياد الألم » ١٠ •

« انه تسـنين معنوى » ان الجملـة غريبة ، وذات مغزى فى نفس الوقت ، اذ أنها تعطى كما تفعل الرد على الاغراء الذى يتملكنا لمعاملة كل هذا الجزء كتصوير لمرض عصبى • ويستحيل هيثكليف الى مخلوق شاذ ، وتصرفاته مع ايزابيلا وهارِيتون وكاثى وابنه ، وحتى مع هندلى البائس ـ كلها قاسية ولا انسانية بدرجة تفوق الادراك العادى • وهو يبدو مهتمـا بتحقيق تفننات جـديدة من الرعب ، وأعماقا جـديدة من الاهانة ـ وربما نميل للشعور (الا اذا قرأنا بأتم اهتمام وتجاوب) بأن اميلى برونتيه قد تمادت أكثر من اللازم ، وأن الانتقام (وخاصة بزواج كاثى ولينتون هيثكليف) قد جاوز المعقول •

ومع ذلك فان جانبا واحدا فقط من عقولنا ـ الواعى ، المحدود الذى يخضع ما نقرأ لمقاييس تجاربنا اليومية ، هو الذى يثير هذا الاعتراض • أما الجانب الآخر الذى ينجاوب بدرجة أكمل مع فن امىلى برونتيه ، فانه يستمر • والانجاز المدهش لهذا الجزء من الكتاب هو أنه بالرغم من اعتراضاتنا بالنسبة لاحتمالية أحداثه (وهى على فكرة اعتراضات ـ يجعلها قدر كبير من تاريخ القرن العشرين شبه سطحية) ، بالرغم من كل ما يفعله ويتصف به فاننا نستمر فى تعاطفنا مع هيسكليف طبعا لا لنعجب به ولا لندافع عنه ، بل لنعطيه أعمق تعاطفنا ونستمر بطريقة غامضة فى أن نرى أنفسنا مرادفين له على حساب باقى الشخوص •

ويكمن سر هذا الانجاز فى جملة مثل « انه تسنين معنوى » وفى نمط الكتاب الموضح بالتدريج • وقد يتضمن انتقام هيثكليف حالة مقت مرضية ، ولكنها فى الأساس ليست مجرد حالة عصبية ، اذ أن لها قوة خلقية • ذلك أن ما يفعله هيسكليف هو أن يستعمل بكل شراسة ضد أعدائه أسلحتهم ذاتها ـ وأن يقلب عليهم (بعد تعريتهم من غلالاتهم الرومانسية) نفس مقاييسهم ، ليغلبهم فى لعبتهم ذاتها • فالأسلحة التى يستعملها ضد آل ايرنسو وآل لينتون هى أسلحتهم أنفسهم: المال والزيجات المنظمة • ويستمد قوته عليهم بالأساليب التقليدية لدى الطبقة الحاكمة ـ صفقات نزع الملكية والتمليك • فهو يشترى هندلى ويحيله الى سكير عاجز ، ويتزوج ايزابيلا ثم ينظم زيجة ابنه بكاثرين لينتون ، ليصبح هو نفسه المتحكم فى كل أملاك الأسرتين • وباسلوب منتظم يهبط بهاريتون ايرنشو الى الأمية والعبودية • « أريد الانتصار برؤية حفيدى سيدا على ضيعاتهم ! وابنى يستخدم أبناءهم مأجورين لزراعة أراضى آبائهم » ١١ • (هذه رواية يقول لك بعض النقاد أن لس لها علاقة بأى شىء رتيب كالمجتمع أو الحياة كما نعيشها بالفعل) • والذى يستحوذ على تصور هيثكليف بالذات هو تحقيقه المنيل لأهم انتصار للطبقة الحاكمة بجعل هاريتون الصبى الذى يحط من قدره ، يشعر بارتباط وثيق وحتى عاطفى به نفسه •

ويحتفظ هينكليف بتعاطفنا طول هذا الجزء من الكتاب • الا أننا نستشعر غريزيا ما يشبه عدالة خلقية فظة فيما فعله بمضطهديه ـ ولأننا ـ بالرغم من أنه **لا انسانى** ـ نتفهم **لماذا** هو لا انسانى • وواضح أننا لا نوافق على ما يفعله ولكننا نفهمه ، لأن المسائل العميقة والمعقدة خلف تصرفاته قد كشفت لنا • ونحن نتبين أن نفس القوى التى دفعته للتمرد فى سبيل حرية أرقى قد استحوذت بنفسها عليه فى قيمها وقررت طبيعة انتقامه •

واذا كان مقدرا لرواية **مرتفعات واذرنج** أن تقف عند هذه المرحلة

لاعتبرت مع ذلك كتابا عظيما ، ولكن كتابا كئيبا ومقبضا كليا (وفى هذه الحالة) ولظهر الانسان محصورا فى شباك من صنعه نفسه . ففى مقابل الرعب المأســـاوى لتمرد هينكليف المريع يتجلى عالم ثراشكروس جرينج السطحى المحدود مرفأ مغريا . وتكشف الرواية نفسها كتضـاد زائف بين ثراشكروس جرينج ومرتفعات واذرنج ، تمـاما كما يتحول التضـاد الحقيقى فى رواية **أوليفر تويست** الى التضـــاد الزائف بين براونلو وفاجن . ولكن رواية **مرتفعات واذرنج** ــ وهى انتاج عبقرية متفوقة ورائعة ــ لا تقف عند هذا . اذ لم نتخاص بعد من هينكليف .

« قال معلقا بعد أن تأمل هنيهة المشهد الذى كان قد حضره للتو : « انها لخاتمة هزيلة ، أليست كذلك ؟ .. نهاية سخيفة لجهودى العنيفة . أنا أحضر رافعات ومعاول لأدمر البيتين الاثنين ، وأدرب نفسى لأستطيع العمل مثل هرقل ، وعندما يصبح كل شىء جاهزا وفى قبضتى ، أجد أن الرغبة فى زحزحة بلاطة واحدة من أى من السطحين قد تلاشت . ان أعدائى القدامى لم ينتصروا على ــ وسيكون الوقت الحاضر مناسبا لأنتقم لنفسى من ممثليهم : كان فى استطاعتى أن أفعل ولم تكن قوة على الأرض لتمنعنى . ولكن أين الجدوى ؟ أنا لا أهتم بالنضال ، ولا أستطيع بذل الجهد لرفع يدى ــ وقد يفهم من ذلك أننى كنت أناضل طول الوقت لأستعرض لفتة شهامة . وهذا بعيد تماما عن الواقع . لقد فقدت صلاحية الاستمتاع بتدميرهم . وأنا الآن أكسل من أن أدمر بدون فائدة .

« نيللى ، هناك تغيير غريب يقترب ــ وأنا الآن فى ظله » ١٢ . ويســـتمر متحدثا عن كاثى وهاريتون الذى « بدا كتجسيم لشبابى ، لا كمخلوق بشرى » . « كان مظهر هاريتون شبحا لحبى الخالد ، ولمحاولتى الطائشـــة لأســتحوذ على حقى ، ولتحقيرى وكبريائى ، وســـعادتى ومعاناتى » ، وعندما تسأله نيللى « ولكن ماذا تعنى يا مستر هيثكليف بكلمة تغيير ؟ » لا يملك الا أن يرد قائلا « لن أعرف ذلك حتى يأتى . أنا الآن نصف واع به فقط » . ومرة أخرى يصبح المسرح ،معدا لمشهد مألوف ، هداية الشرير الذى يعدل عن ايذائه فى الفصل الأخير . ومرة أخرى يتحتم أن يظل التقليدى ثانيا .

والتغيير الذى يعترى هينكليف ، والرواية ، ويقودنا الى الاستدعاء الرائع الهادىء اللطيف والاختيارى للطبيعة فى الجملة الختامية ــ هو تغيير دقيق جدا ــ وله بعض الشبه بالفصلين الأخيرين من مسرحية « **قصـة الشـــتاء** » ولكنــه أقل اكتمالا بكثير ، وأقــل ثقــة . ولقــد علق الســيد كلينجو بولوس Mr Klingopulos فى مقــاله الشـــيق عن رواية **مرتفعـات واذرنج** ١٣ على الطبيعة الغامضة لهذه السكينة الختامية . وأنا لا أتفق معه

فى تحليباه ، ولكنه قد استحوذ على النغمة بمنتهى الاقناع • فبعد أن يراقب هيسكليف نمو الحب بين كاثى وهاريتون يتوصل الى فهم بعض الأمور عن فشل انتقامه هو • وبينما تعلم كاثى هاريتون الكتابة وتتحاشى الضحك على جهله نجد أنفسنا نحن أيضا متجهين لكاثرين الأولى •

وليست كاثى ولا هاريتون فى الرواية اعادة خلق سهلة لكاثرين وهيثكليف ، فهما كما يلاحظ مستر كلينجو بولوس قد أبدعا على مستوى أقل تدفقا وعاطفية من الحبيبين السـابقين ، ولكنهما يرمزان بالتأكيد لاستمرارية الحياة والتطلعات البشرية ، ومن خلالهما يصل هيثكليف الى فهم زيف انتصاره • وفى اللحظة التى يهب فيها هاريتون (الذى يحبه) لنجدة كاتى عندما يضربها يعود الى ذهنه كل معنى علاقته بكاثرين، ويكتشف أن فى المشاعر بين كاثى وهاريتون شيئا من نفس النوع • ويبدأ التغيير من اللحظة التى ينجذب فيها هاريتون وكاثى نحو بعضهما كـاثرين • فهنا ولأول مرة يواجه هيتكليف لا بأولئك الذين يتقبلون قيم مرتفعات واذرنج وثراشكروس جرينج بل بأولئك الذين يماسمونه (ولو على بعد) محاولاته الشرسة للحصول على حقه •

ولا يندم هيتكليف ــ وتحاول نيللى أن تجعله يتجه الى المؤاساة الدينية : « قلت له : أنت تعلم يا مستر هيسكليف أنك منذ كنت فى الثالثة عشرة من عمرك ، كنت تعيش حياة أنانية غير مسيحية ، وربما لم تمسك بانجيل فى يديك طول هذه الفترة • ولابد أنك قد نسيت محتويات الكتاب ، وقد لا يكون لديك الوقت لتبحث عنها الآن • هل يكون جارحا لك أن نرسل لاستدعاء شخص ما ــ قسيس بأى انتماء ، لا يهم أى انتماء ، ليشرحه ويبين لك الى أى حد قد ابتعدت عن تعاليمه ، وكم ستكون غير لائق لجنته ، الا اذا حدث تغيير قبل وفاتك ؟ » • فقال لها « أنا ممتن أكثر منى غاضب يا نيللى ، لأنك تذكريننى بالطريقة التى أحب أن أدفن بها • وهى أن أحمل الى ساحة الكنيسة فى المساء • ويمكنك أنت وهاريتون اذا شئتم ، أن تصحبانى : وتذكرى بالذات أن تلاحظى أن يطبع مساعد القسيس توجيهاتى الخاصة بالتابوتين • ولا داعى لحضور قسيس ، كما لا داعى لقراءة أى شىء على روحى • أنا أقول لك : اننى قد وصلت تقريبا الى غايتى ــ وغاية الآخرين لا قيمة لها بالمرة عنـدى ولا أطمع فيهـا البتـة » ١٤ •

وجملة واحدة هنا تثير بالذات ، ببساطتها الشفافة ــ الحالة الذهنية التى وصل اليها هيسكليف • فهو يتحدث عن الكيفية التى يجب أن يدفن بها : « هى أن أنقل الى ساحة الكنيسة فى المساء » • لقد مات الغضب

الجامح فى نفسه • وقد وصل الى رؤية عدم جدوى حربه لينتقم لنفسه من عالم السطوة والملكية من خلال قيمة ذاتها • وتماما كما تحتم على كاثرين أن تواجه الرعب الروحى الكامل لخيانتها لحبهما ، يتحتم عليه هو أن يواجه كل رعب خيانته أيضا • وبمجرد أن يواجهه يستطيع ان يموت ، لا فى نبل وانتصار ، ولكن على الأقل كرجل ، تاركا مع كاثى وهاريتون امكانية الاضطلاع بالصراع الذى بدأه ، وهو فى وفاته سيحقق من جديد الكرامة البشرية ، « بان يحملوه الى ساحة الكنيسة فى المساء » •

وان اعادة تحقيق هيتكليف هذه للرجولة ــ وهى ادراك وصل اليه بدون مساعدة العالم الذى يحتقره ــ هذا بالاضافة الى العلاقة المتطورة بين كاثى وهاريتون والشعور باستمرارية الحياة فى الطبيعة ، ان كل هذا يضفى على الصفحات الأخيرة من رواية **مرتفعات واذرنج** شعورا بالأمل الايجابى اللاعاطفى • فقد تأكدت علاقة كاثرين هيتكليف • وسوف تستمر الحياة ويتمرد آخرون على المضطهدين ، ولم يتم حل أى مشكلة ولكن تمت ممارسة الكثير من التجارب • كما تم الكشف عن كم كبير من الكــذب والسطحية والأخطاء ، أخطاء مريعة ، ولقد أزيح نقاب الوجه التقليدى للرجل البورجوازى ، لقد انكشف أمره من خلال هيتكليف ، بدون قناعــه •

وفوق كل شىء تم نقل نوع العاطفة التى تربط كاثرين وهيتكليف الينا نحن • فغرامهم الذى يستطيع هيتكليف بدون مثالية أن يسميه خالدا هو شىء ما أبعد من مجرد حلم فردى لروحين متزاملتين تجدان التحقيق الكامل لكل منهما فى الآخر ، انه تعبير عن الضرورة بالنسبة للانسان (اذا كان له أن يفضل الحياة على الموت) ضرورة أن يثور ضد كل ما من شأنه القضــاء على احتياجاته وتطلعاته الدفينة ، والضرورة بالنسبة لكل المخلوقات البشرية أن تصبح ــ عن طريق العمل الجماعى ، أكثر اكتمالا بشريا • فكاثرين عندما تستجيب لهذه الحاجة البشرية الدفينة ، تتمرد مع هيتكليف • ولكنها بزواجها من ادجار (وهى زيجة « رائجة » بكل المقاييس) تتنكر لبشريتها ذاتها ، وهيتكليف بانتقامه لنفسه من الطغاة بواسطة تبنيه لمستوياتهم ذاتها ــ يوضح ، بدرجة أكثر ، طبيعة هذه المستويات ، ولكنه فى نفس الوقت يتنكر لبشريته هو ويفسد علاقته بكاثرين الراحلة التى لابد لروحها أن تتردد على المستنقعات برعب واستياء •

وفقط عندما يطرأ التغيير الجديد على هيتكليف ويتبين عن طريق هاريتون (وعلى بعد ، لذلك ، عن طريق كاثرين ذاتها) المتطلبات الكاملة

للبشر (هنا فقط) يمكن تخليص كاثرين من العذاب واعادة دعم علاقتهما • والموت فى رواية **مرتفعات واذرنج** موضوع قليل الأهمية لأن القضايا التى تعالجها الرواية أعظم من الحياة أو الموت على مستوى الفرد • وموت كل من كاثرين وهينكليف هو فى الواقع نوع من الانتصار،لأن كلا منهما فى النهاية يواجه الموت بأمانة وايمان • ولكن ليس هناك ايحاء بأن الموت فى حد ذاته انتصار : بل على العكس ، فالحياة هى التى تؤكد نفسها وتستمر وتزدهر من جديد •

ويوحى السيد « ديفيد ويلسون David Wilson فى مقاله الممتاز عن اميلى برونتيه (١٥) والذى أنا مدين له بعمق (ولو أنى لا أتفق معه فى شرحه بأسره) يوحى بوجود مقارنة — ليست بالضرورة مقصودة — فى ذهن اميلى برونتيه بين هيتكليف والعمال المتمردين فى سنوات « الأربعينيات » الجائعة ، وبين كاثرين وذلك الجزء من الطبقة المتعلمة الذى شعر مضطرا لربط نفسه بقضيتهم • وهذه الفكرة رغم ايحاءاتها ، تبدو لى بعيدة عن التأثير الفعلى لرواية **مرتفعات واذرنج** كرواية ، بعدا بدرجة تجعلها غير مرضية • ولكن السيد ويلسون قد أدى خدمة جليلة بانقاذه رواية **مرتفعات واذرنج** من دعاة الفلاسفة المتعالين transcendentalists وباصراره على مكانة هاوارث (يفترض عادة انها قرية ريفية نائية) فى الثورة الصناعية وما تبعها من اضطراب اجتماعى (*) • ويبدو لى أن قيمة ايحائه بالنسبة لهيتكليف وكاثرين تنبع من تأكيده لما يختص به الكتاب من صلابة ومحلية •

وانه لمن الضرورى جدا أن نتذكر حقيقة أنه كما أن قيم مرتفعات واذرنج وثراشكروس جرينج ليست ببساطة قيم أى طغيان بل هى بالذات قيم المجتمع الفيكتورى ، فان تمرد هيكليف تمرد خاص ، تمرد العامل الذى أهين جسديا وروحيا لظروف وعلاقات هذا المجتمع ذاته • وصحيح أن هينكليف يكف عن كونه واحدا من المستغلين ، ولكن صحيح أيضا أنه بقدر ما يتبنى (بقسوة تخيف الطبقة الحاكمة ذاتها) مستويات الطبقة الحاكمة ، فان القيم الانسانية المتضمنة فى تمرده المبكر وفى حبه لكاثرين تتلاشى بنفس الدرجة •

وكل ما تنطوى عليه علاقة كاثرين هيكليف ، وكل ما تمثله من احتياجات وآمال بسرية ، يمكن تحقيقه فقط من خلال التمرد الفعال للمضطهدين •

(*) ان من أهم المعروضات فى متحف هاوارث اليوم اعلان لأمر الملكة بقراءة قرار الشعب ضد العمال المتمردين فى « الوست رايدنج 'The West Riding » •

اذن فرواية **مرتفعات واذرنج** تعبير بلغة الفن التصويرية عن الضغوط والتوترات والصراعات ، الشخصية والروحية ، للمجتمع الرأسمالى فى القرن التاسع عشر • وهى رواية خلو من المثالية ومن السلوى الزائفة ، ومن أى ايحاء بأن القوة فوق مصائر البشر ، تستقر خارج نطاق صراعاتهم وتصرفاتهم أنفسهم • واستحضارها القوى للطبيعة ، لأراضى المستنقعات والعواصف ـ وللنجوم والفصول يشكل جزءا أساسيا من كشفها لحركة الحياة ذاتها • والرجال والنساء فى **مرتفعات واذرنج** ليسوا أسرى الطبيعة ، بل هم يعيشون فى العالم ويحاولون جادين تغييره أحيانا بنجاح ودائما بصعوبات وأخطاء تكاد تكون بلا حدود •

وهذا الصراع الذى لا ينتهى والذى يشكل فيه الصراع للتقدم من المجتمع الطبقى الى الانسانية الأرفع فى عالم لا طبقى ، مجرد حدث ، يصل الينا فى رواية **مرتفعات واذرنج** بالضبط ، لأن الرواية أبدعت بتعبيرات واقعية وخاصة • ولأن نوع الاضطهاد الذى تكشف عنه الرواية ليس مجردا بل مجسدا وليس غامضا بل محددا • وهذا هو السبب فى أن رواية اميلى برونتيه تشكل فى وقت واحد تقريرا عن الحياة التى عرفتها هى : حياة انجلترا فى العصر الفيكتورى ، وتقريرا عن الحياة كحياة ـ وعندما كتبت فرجينيا وولف Virginia Woolf عنها قالت :

هذا الطموح العملاق يمكن استشعاره خلال الرواية بطولها ، صراع نصف متبط ولكنه مبنى على اعتقاد عظيم ، أن نقول شيئا عن طريق الشخوص ليس مجرد عبارات « أنا أحب » أو « أنا أكره » ولكن « نحن » كل الجنس البشرى » ، و « أنتم ، القوى الأبدية » •• « وتبقى الحماة غير مكتملة » (١٦) •

وأنا لا أظن أنها تبقى غير مكتملة •

★★★

٦ ـ ثاكارى ـ ســوق الغرور Thackeray-Vanity Fair
(١٨٤٧ ـ ١٨٤٨)

ان منهج ثاكارى فى رواية **سوق الغرور** هو منهج فيلدنج فى رواية **توم جــونز** بكل أصــوله • وقد نكون صــادقين اذا سمبناه بانورامى Panoramic كمــا يفعــل بعض النقاد (وبالذات الســيد برسى لابوك Mr Percy Lubbock فى كتابه **صنعة الفن الروائى** The Craft of Fiction ولكن يمكن أن ينسبب ذلك فى التضليل • وهو وصف صادق ، بمعنى أن رؤية ثاكارى تتنقل هنا وهناك ، وأنه يستعرض رقعة شاسعة ، وأن القارىء يوضع على بعد معين من المشهد •

ولب رواية **سوق الغرور** ليس موقفا عاطفيا متطورا ينطوى على تجربة متدفقة لعدد محدود من الشخوص • ونحن لا ندلف « داخل » شخص معين ونرى الحركة من خلال ما ينطبع فى وعيه ، كما أننا لا نصير مندمجين فى موقف محدد عن كثب (ونراه ـ على حد التعبير ـ من الخلف والأمام ومن زوايا عديدة) لدرجة أننا نشعر باحتواء كل مجمع القوى الذى يجعل مثل هذا الموقف حيويا • وحتى فى لحظة مسرحية كبيرة ، مثل ذلك المشــهد الســهير عندما يعود روضون كرولى Rawdon Crawley من مكان حجز المديونين (Spunging house) ويجد بيكى ولورد ستاين Lord Steyne معا لا نحصل على نتيجة صدام حيوى بقوة متصارعة • ونتساءل عما عسى أن يحدث ، ونستمتع بالطبيعة المسرحية للمشهد ، ولكن مشاعرنا لا تنجذب بعمق ، لأننا نعلم أنه لن ينجلى عن شىء مقلق حقا أو هزلى وممتع • ولن يتغير شىء ، لا بيكى ولا روضون ولا ستاين ولا أنفسنا • وحتى الغموض الذى يبذل ثاكارى جهدا كبيرا لخلقه « هل كانت بيكى بريئة ؟ » لا ينجح فى جعلنا ننظر الى المشهد بطريقة جديدة ، لأن المسألة زائفة أخلاقيا • ولا يكاد يثير اهتمامنا ما اذا كانت بيكى حقيقة خليلة ستاين أم لا • ويعلم ثاكارى أنه لا يهم ، ونتيجة لذلك فان اثارة هذا الموضوع تعطينا انطباع تلميح جنسى بدلا من غموض حقيقى كان من شأنه (باثارة شك هام فى أذهاننا) أن يجعلنا نرى الحدث فجأة بطريقة جــديدة مع لمحة ثاقبــة جديدة •

ويبقى كل شيء في رواية **سوق الغرور** على بعد ، لأن ثاكارى نفسه يقف دائما بين المشهد والقارىء ـ وحقيقى طبعا أن كل روائى يقف بين مشهد روايته والقارىء ، يتحكم فى انتباهنا ويوجهه • ولكن التوجيه عند « جين أوستن » أو اميلى برونتيه ، أو ديكنز ، لا يحدث ـ ليس بالضرورة بطريقة غير ملحوظة ـ (فنحن نسعر دائما بديكنز على وجه الخصوص) ولكن بعين فى المقام الأول على الموضوع أو المشهد الذى يتجلى لنا ، بينما فى حالة ثاكارى يشعر المرء باستمرار بأن المشهد أقل أهمية من أشياء أخرى •

ولنأخذ على سبيل المثال أول حدث فى رواية **سوق الغرور** : المشهد العظيم لرحيل آميليا وبيكى من معهد مس بنكرتون Miss Pinkerton فى « شيزويك مول » ، وفى ذروته تلقى بيكى بالقاموس من نافذة العربة الى الحديقة ـ وهو مشهد أبدعه ثاكارى بجمال وتأثير مسرحى ، وهو حدث يزودنا بمعلومات عن بيكى أكثر مما تفعل خمسون صفحة من الذكريات ، ولكن لاحظ كيف يتصرف ثاكارى فى ذروته •

« رزع سامبو ذو السيقان المقوسة باب العربة على سيدته الشابة وهى تبكى • وقفز خلف العربة ، وصاحت مس جمايما Miss Jemima وهى تندفع نحو البوابة ومعها لفافة • وقالت محدثة آميليا :

« انها بعض السطائر يا عزيزتى ـ قد تجوعى كما تعلمين ، ويابيكى ، بيكى شارب ، هذا كتاب لك ـ أختى ـ أقصد أنا ـ قاموس جونسون ـ كما تعلمين لا يصح أن تتركينا بدون هذا ـ سلاما • سر يا سائق العربة والله يرعاكم ! » •

ثم تراجعت المخلوقة الطيبة الى الحديقة وقد غلبتها مشاعرها • ولكن بمجرد أن تحركت العربة ، أخرجت مس شـــارب وجهها الشاحب من النافذة ، وبالفعل طوحت الكتاب ثانيا نحو الحديقة • وكاد هذا يجعل جمايما تقع مغشيا عليها من الرعب • وقالت : « حسنا ، عمرى ••• ما هذه الجرأة ••• » ولكن انفعالها منعها من تكملة أى من الجملتين • وأسرعت العربة مبتعدة •• (١) •

وهذا ممتاز ، ولكن هناك كلمة واحدة فى الفقرة تحول دون ان يصبح المشهد مسرحيا تماما ، وتمنعه من تحقيق قوته المحتملة ـ كلمة « بالفعل » فى الجملة التى تصف تطويح الكتاب • وهذه الكلمة وحدها تلون المشهد وتضفى عليه شعورا بالدهشة والخزى ـ يمكن أن يعكس مشاعر مس جمايما جيدا ولكنها تضعف (ليس بدرجة مهلكة طبعا) ولكن من حيث التقدير ـ القوة الموضوعية للحدث • فبعد كل اعتبار ، نحن نعلم بدون هذه الكلمة

نوعية مشاعر مس جمايما حينئذ ، والحقيقة أن وظيفتها الوحيدة فى الوصف هى اضفاء تلوين معين على المشهد • وثاكارى نفسه هو الذى يتدخل ، وبدخوله ينتقص من قيمة المشهد بأكمله • ونغمة تلك الكلمة (بالفعل) هى النغمة التى نضع كل شىء فى رواية **سوق الغرور** على بعد بالنسبة للقارىء •

وهل هذا مهم بالضرورة ؟ ـ هذا الابعاد للرواية بفعل مؤلفها ؟ أنا لا أظن أنه يهم بالمرة اذا كان جزءا ناجحا من خطة متماسكة • ويحقق فيلدنج فيه نجاحا فائقا فى رواية **توم جونز** ، وكذلك يفعل ساموئيل باطلر فى الجزء الأعظم من روايته **سنة كل البشر** The Way of all Flesh ولكن يجب الاقرار بأن المنهج يكلف المؤلف جهدا هائلا • واذا كان يتحتم علينا أن نرى الرواية باستمرار من خلال نوع من ضباب التأمل ينشره حولها المؤلف، فلابد أن تتميز تعليقات الكاتب وتأملاته ونوعيات تفكيره بادراك وبحكم جد ملموسين • ولقد رأينا فى رواية **أوليفر تويست** كيف أن مواقف ديكنز المقصودة فى أغلب الأحوال غير منفقة تماما مع ما يقوم بتصويره • ولا يهم هذا الأمر كثيرا فى حالة ديكنز ، لأن منهجه المسرحى يركز كل الانتباه على المشهد المتطور ويجعل التعليق غير مهم (ويمكن للقارىء أن يتخطاه دون أن يلحق بالرواية ضررا) •

ولكن العكس صحيح بالنسبة لمنهج ثاكارى • فكل شىء يعتمد هنا على مقدرة الروائى على احتواء شخصيته نفسه لموقف يتناسب مع ما يصفه• فاذا نجح فانه سيوزع فى الواقع حول عرائسه ذلك التفهم والانسانية اللذين (على حد تعبير هنرى جيمز عن فايلدنج) يعملان « بطريقة ما حقيقة على تكبير كل شخص وكل شىء وجعل الكل مهما » • ولكن اذا جاءت مواقفه أقل من لائقة فانه ، بدفعه شخوصه بعيدا ، سيعمل على اضعاف الأثر الكلى لعمله •

وقد يصبح الوصف « بانورامى » مضللا عند اسناده لرواية **سوق الغرور** اذا أوحت هذه الكلمة أن الشخوص المنفردين فى رواية ثاكارى لا أهمية لهم ، وأن للكتاب أى طبيعة وثائقية • ويبدو لى أن السيد لابوك (الذى أجد صفحاته عن ثاكارى حافزة بثبات) (يبدو) فى وضع حرج عندما يكتب :

« ولذلك لا يجوز ادراك موضوع رواية **سوق الغرور** فى أى تعقيد مفرد لحدث ولا فى أى صراع ارادة مفرد • فهو لا يوجد الا فى الانطباع العالم ، لمجتمع ، لزمن ـ أنماط حياة معينة محصورة فى رقعة بضعة أميال مربعة فى لندن ، منذ مائة سنة • اذ يزج ثاكارى

معا حشدا من أناس يعرفهم جيدا ، ولا يهتم بالمرة بما اذا كانت العلاقة التى تربطهم ببعضهم من أوهى العـــلاقات ، وقد يتصادف بسهولة أن فتاته الطيبة وتلك المغامرة تبدآن رحلتهما معا ، وقد تلتقى خطوط سيرهما من وقت لآخر فيما بعد • فالصلة الخفيفة كافية لوحدة قصته ، لأن تلك الوحدة لا تعتمد على مؤامرة محبوكة بدقة • وتعتمد فى الواقع على حقيقة واحدة ، حقيقة أن كل زمرته من الرجال والنساء تمثل بقوة وروعة العالم الذى جيء بهم منه ، لدرجة أن جميعهم بوسائلهم المختلفة يمكنهم أن يضيفوا لقوة تأثير هذا العالم • وليس الكتاب قصة لأى واحد منهم ، بل هو القصة التي يتحدون لسردها ، وهي فصل من المستقبل سيء السمعة لمدينة لندن الموسرة ٢ •

وينطوى هذا على صدق كثير ، لدرجة أنه قد يبدو من الحذلقة وعدم الكرم الاصرار على أنه ليس مفيدا برمته • وحقيقى بالفعل أن موضوع رواية **سوق الغرور** هو مجتمع – عالم بريطانيا الموسرة (ليس فقط لندن) فى بداية القرن الماضى • ولكن حقيقى أيضا أن هذا الموضوع يرى ، ليس على أساس انطباع عام ، بل انطباع علاقات انسانية معينة • وليس انطباع أنماط وصفا دقيقا • فبمعاودة النظر الى رواية ثاكارى نتذكر عالما كاملا ، عالما صاخبا حيا مزدحما ، ولكننا نتذكره على أساس أناس فرديين وعلاقاتهم فيما بينهم • وهؤلاء الناس يعرضون أمامنا على العموم على نمط ملهاة الأمزجة Comedy of Humours وبتعبير آخر لكل منهم صفات مميزة ، مبالغ فيها ومبسطة نوعا ما تجعل من السهل فهمهم •

« ويكاد هؤلاء الشخوص أن يكونوا جامدين » ، قال هذا السيد ادوين موير Mr Edwin Muir وهم مثل منظر طبيعى مألوف ، يدهشنا من وقت لآخر عندما يغيره تأثير معين لضوء أو خيال أو ظل ، أو اذا رأيناه من زاوية جديدة • أميليا سيدلى Amelia Sedley ، جورج أوزبورن George Osborne بيكى شارب Becky Sharp وروضون كرولى – هؤلاء لا يتغيرون كما تفعل يوستيشيا فاى(أ) Eustacia Vie وكاثرين ايرنشو(ب) Catherine Earnshaw والتغيير الذى يعتريهم ليس زمانيا بقدر ما هو كشف فى حاضر يتسع باستمرار • وضروب ضعفهم وغرورهم وقصـــورهم تلازمهم من البداية ولا تزول عنهم حتى النهاية • والذى يتغير فعلا ليس هذه النقائص بل علمنا بها » (٣) •

(أ) شخصية رئيسة فى رواية The Return of the Native لتوماس هاردى •

(ب) شخصية رئيسة فى رواية Wuthering Heights • المترجمة •

وهذا صحيح على وجه العموم ، ولكنه ليس منصفا تماما • فبعض الشخوص فى رواية **سوق الغرور** يتغيرون بالفعل : مثلا بت كرولى Pitt Crawley يبدأ كشخص متزمت بسيط ساذج ويزدهر بعد حصوله على ثروة ليصبح أباه متطلعا دنيويا ، ومع ذلك يبقى نفس الشخص ، وبخاصة آمليا التى تتطور كثيرا خلال الرواية بطريقتها المقلقة (*) • والنقطة الهامة ، مع ذلك ، هى أن عرائس ثاكارى (مما يؤسف له أنه استعمل هذه الكلمة ، لأنها شجعت على الانتقاص من دقته) كلهم مرتبطون فى علاقات انسانية أغلبها علاقات صادقة ومقنعة ، ولو أنها لا تعرض بشعور حميم ولا بتحليل رقيق •

ونحن نعلم على سبيل المثال ، بدقة كافية طبيعة شعور جورج أوزبورن نحو آميليا أو روضون نحو بيكى • ولا ينجح فى تصوير العلاقة الثانية أكثر من الخطاب الذى يكتبه روضون من مكان حجز المديونين :

كتب روضون : « عزيزتى بيكى • أرجو أن **تكونى قد نمت نوما هادئا• لا تنزعجى** اذا لم أحضر لك **قهوتك** • فأمس وأنا عائد للبيت أدخن • لاقيت حادثا — فقد قبض على فى شارع كرزتور Cursitor وأنا أكتب لك هذا من قاعتها المذهبة البديعة — نفس القاعة التى قبض على فيها فى هذا الوقت منذ سنتين — وقد أحضرت مس موص لى الشاى • لقد أصبحت بدينة جدا ، وكعادتها كان جوربها نازلا الى كعبيها •

انها مسألة نيثان — مائة وخمسون — بالمصاريف مائة وسبعون • أرجوك ترسلى لى درجى وبعض الملابس • أنا لابس حذائى وكرافاتى الأبيض (حاجة شبه شراب ميس موص) لى فبه سبعون • وبمجرد تسلمك هذا ، اذهبى الى محل نيثان وقدمى له خمسة وسبعين ، واطلبى منه يجدد — قولى انى سآخذ خمره • وممكن أيضا نأخذ dinner sherry ولكن دون صور — فهى غالية جدا •

« اذا لم يوافق — خذى ساعتى وبعض الأشياء التى تستغنى عنها الى محل بول — فلابد بالطبع من حصولنا على المبلغ الليلة • ولس مفيدا أن نؤجل المسألة ، لأن باكر الأحد والسراير هنا غير نظيفة ، وقد تكون هناك أمور أخرى فى غير صالحى — أنا سعيد أن اليوم ليس السبت الذى يعود فيه روضون للمنزل — بارك الله فيك — المخلص المستعجل ر • ك

(★) يتغير واحد أو اثنان من الشخوص بطريقة غير مقنعة ، ليس لانهم يتطورون بنائيا عضويا بل لان ثاكارى ، على ما يبدو ، يغير خطته بالنسبة لهم فى منتصف الطريق • فالسيدة جين شيبشانكس Sheep Shanks (التى تتزوج بنت كرولى) واحدة من هؤلاء ، وبعض النقاد يعتبرون أن اميليا تتغير بهذه الكيفية فقط ، ولكني أعتقد أن الدليل ضدهم •

« ملحوظة • أسرعى واحضرى » (٤) •

وكل جملة هنا متميزة • وكان ثاكارى يجيد بروعة تصوير نماذج شباب الطبقة العليا — وصورة جيمز كرولى مع « كلابه » مثال صغير ممتع — نوعية الناس الذين كتب عنهم ماثيو آرنولد Mathew Arnold : كثيرا ما يتساءل المرء عما اذا كان هناك على ظهر الأرض أى مخلوق بمثل هذا الغباء وبمثل هذا العجز ، عن ملاحظة كيفية سير العالم بالفعل ، كشاب انجليزى عادى ينتمى للطبقة العليا » (٥) •

وحقيقة أننا لا نتعمق فى مشاعر أى من هؤلاء الشخوص ، ولكن من الخطأ أن نتصور أنهم لهذا السبب أقل بشريا • وعندما نقول اننا نعرف نوعية مشاعرهم فاننا نقصد أننا نعرف كل شىء عن هذه المشاعر ، وليس أننا نشاركهم فيها كما نشارك فى ردود فعل اما • ولكن تصرفاتهم ، بأوسع معانى الكلمة لبست هى موضوع الكتاب •

والعلاقة الرئيسية التى يهتم بها ثاكارى ، مثله فى ذلك مثل فيلدنج وريتشاردسون وجين أوستن — هى الزواج • فرواية **سوق الغرور** تدور حول صعوبات العلاقات الشخصية ، وخاصة العلاقات الزوجية فى الطبقة العليا بالمجتمع الانجليزى فى القرن التاسع عشر • وهى رواية جيدة التنظيم بالرغم من التطويل وبعض الأخطاء فى بنائها (وأكثرها ضعفا هى عودة ضوبين وجوزيف سيدلى الى انجلترا ، فالتوقيت •• هنا فى منتهى الارتباك) ، وتخطيط القصة المزدوجة لكل من بيكى وآميليا ليس اعتباطيا بالمرة كما يلمح مستر لابوك • فالفتاتان لا تظهران فقط فى علاقة مكملة لبعضها — احداهما نشطة « وشريرة » والأخرى سلبية « وطيبة » — بل ان مستقبلهما متضادان فى منحنيات تطور متناقضة — اذ يعلو منحنى بيكى فى منتصف الكتاب وينحدر منحنى آميليا • وحقيقة أن المرأتين لا تلتقيان بالكاد فى الفترة بين وفاة جورج فى « ووترلو » وارتباطهما ثانيا فى « بامبارنيكل » (هذه الحقيقة) لا تضعف نمط الكتاب كما أنها لا تضعف التناقض الدفين الكامن بينهما ، لأن كلا منهما تلعب الدور الضرورى لها •

ويلاحظ لورد ديفيد سسيل Lord David Cecil فى مقاله عن ثاكارى نمط الكتاب القوى ، ولكنه يبدو غير مدرك بدرجة عجيبة لمغزاه :

« وشخوص البنتين مصممة لتصوير القواعد التى تحكم سوق الغرور بأقصى قوة ممكنة • ولأجل كشف كيفية عمل هذه القوانين كونيا فانهما من طرازين متضادين تماما » •

« فآميليا شخصية محببة ، بسيطة ومتواضعة وغير انانية • ولكن كما يقول ثاكارى فى سوق الغرور : هذه الفضيلة تستلزم دائما كنتيجة لها ، ضعفا معينا • وآميليا طائشة

وضعيفة وتخدع نفسها • فهى تقضى معظم شبابها فى تعال حقيقى فى البداية ، وبعد ذلك فى اشباع عاطفى لمشاعرها نحو رجل لا يستحقها • وهى ترفض محبا صادقا من أجله ، وبالرغم من انها فى النهاية تقتنع بالزواج من هذا المحب ، فان ذلك (بما فيه من سخرية) يحدث نتيجة لتغير عابر من المرأة التى من اجلها رفضها حبيبها الاول • وعندما يتزوجها يكون حبيبها الحقيقى قد تعلم أن يراها على حقيقتها » •

« وبيكى — البطلة الثانية — ليست ضعيفة ولا مغرورة • انها شخصية « سيئة » ثعلب لا حمل ، لئيمة وجريئة ولا ضمير لها • ولكنها — شأنها فى ذلك شأن آميليا — تستطيع الهروب من القوانين التى تحكم مدينتها ولما كانت بوهيمية بالسليقة ، فانها تنخدع بالبريق الزائف الذى يحيط بالرتبة والعصرية التقليديين ، وهى الأصنام المبتذلة والسائدة فى سوق الغرور ، وتبذل الوقت والجهد فى محاولة الحصول عليهما • ثم انها عاجزة عن الحفاظ على نجاحها • فهى انانية بدرجة تعجز معها عن معاملة الزوج بأقل قدر من الاعتبار اللازم للاحتفاظ به — بالرغم من انه من مقومات مركزها • وتهبط به مجتمع الرزيلة — ولكن عينيها لا تبصران — وتقضى بقية حياتها فى محاولة انقاذ ذاتها بنجاح ، حتى لنراها أخيرا أرملة مهيبه وخيرة ونموذجا للاحتشام ، واخيرا مثالا متوهجا لخداع المظهر الخارجى فى سوق الغرور ، ويتسع هذا البناء المتوازى ليشمل الرجال الذين يدخلون حياة كل من آميليا وبيكى ، فهم بالمثل متضادون وبالمثل يخدعون أنفسهم •• » ٦ •

ويبدو لى هذا النقد مثالا واضحا للنوع الذى يخطىء الموضوع الأساسى للرواية التى يعالجها • فالكتابة عن بيكى على أنها « مخدوعة بالبريق الزائف الذى يحيط بالجاه والعصرية التقليديين •• الخ » هى بالتأكيد اخفاق فى فهم الموضوع الحيوى وهو « ما هو البديل الممكن لما فعلته بيكى ؟ » وبمجرد أن نوجه هذا السؤال يصبح الحديث عن خداع النفس غير ذى دلالة • فبعد أن يتمسك لورد ديفيد سيسيل بأن الكتاب عن مجتمع ما — سوق الغرور — يستطرد ليستخلص السخوص أخلاقيا من هذا المجتمع ، وليناقسهم كما لو أن لهم أى وجود خارجه • ولأنه يرى الفرد والمجتمع كوحدتين منفصلتين ، « والقوانين » الاجتماعية كشىء مجرد ومختلف عن المقاييس الأخلاقية الشخصية ، فانه يخفق فى فهم القوة المحركة الأساسية للرواية •

ومشكلة بيكى ليست فى أنها « أنانية للغاية •• الخ » (وليست أنانية من هذا النوع الذى يؤدى الى اثارة اهتمام لورد ستاين ، كما أن الحفاظ على زوج بهذا المعنى ليس من ضرورات بيكى الملحة) • ومأزق بيكى ، وهو أيضا مأزق آميليا هنا — هو مأزق جين فيرفاكس فى رواية اما ، ويكاد يكون مأزق جميع بطلات الأدب الروائى الانجليزى ، بدءا بمول (أ) فلاندرز ومن أتين بعدها • ما الذى نستطيع شابة ذات حيوية وذكاء أن

(أ) شخصية رئيسية فى رواية ديفو مول فلاندرز •

تفعله فى عالم المجتمع البورجوازى المهذب والهمجى فى نفس الوقت ؟ وليس أمامها سوى طريقين اثنين : الطريق السلبى بالاستسلام للاستعباد أو الطريق الايجابى بالتمرد المستقل (٥)* والأمل الوحيد فى الحل الوسط هو الفرصة السعيدة باكتشاف رجل متفهم مثل مستر ضارسى أو مستر نايطاى، ثرى بدرجة تكفى لسراء بعض القيم الحضارية ، وطيب بدرجة تكفى لأن يرغب فيها ، ولكن العقبة الخفية هى أن أمثال مستر نايطلى يتطلبون عنصر « الأناقة الحقيقية فى التفكير » وهو مالا يتأتى أبدا لبيكى بنفس حظها (فلقد عانت من معركة أقسى من معركة جين فيرفاكس) • وهو ما لا يمكنك أن تجده فى سهو أو فى العبودية عند « مس بنكرتون Miss Pinkerton •

وتتمرد بيكى مثل مول وكلاريسا وصوفيا (كل بطريقتها الخاصة) من قبلها • فهى غير مستعدة للخضوع للعبودية الدائمة والمهانة فى مهنة المربيات • ولهذا فهى تستعمل عن وعى وتنظيم كل أسلحة الرجال مضافا اليها قيمتها المادية الطبيعية الوحيدة — جنسها ، لتعصف بعالم الرجال • والنتيجة بطبيعة الحال مهينة أخلاقيا وهى امرأة ساقطة حسب المقاييس • ولكنها تستحوذ على تعاطفنا مع ذلك ، ليس اعجابنا وموافقتنا ، ولكن شعورنا بالاخاء البشرى — تماما كما يفعل هينكليف ، وهى تحظى به ليس بالرغم من تمردها بل بسبب هذا التمرد ، وهى تحظى به فى اللحظة التى تطرح فيها بقاموس مس جمايما من النافذة ، وبذلك ترفض الطريق الذى كان سيقودها هى لأن تصبح مس جمايما أخرى • والواقع أن هذا التصرف هو الذى يبدأ حركة الذبذبات الحيوية للكتاب • ومن المسلى أن نقارنه بذلك التصرف التمردى الآخر الذى يحرك كتابا مختلفا تماما مثل **مرتفعات وادزنج** •

(★) ان من الممتع أن نلاحظ كيف أن العمل البدنى هو الشىء الوحيد الذى لا يخطر أبدا على بال الشخوص الهامة (مهما عانوا من ضغوط) • فبالنسبة للمرأة تعتبر وظيفة مربية أو وصيفة مهينة للغاية ، ولا يمكن تصور ما دونها ، مهما كان الموقف محرجا ، وكحل أخير فالدعارة فرصة أفضل كثيرا من العمل • وبالنسبة للرجال (عندما يختفى الاقراض وكرم الاقارب » يكون الحل الوحيد هو الانخراط فى الجيش ، واذا تعذر هذا فالخطوة التالية هى السجن فى نيوجيت أو الحجز فى بيت الديون ، مع الاحتمال النهائى لحياة الجريمة • ولكن ما من واحد منهم يتحول الى عامل والسبب واضح • فبمجرد أن يتحول المرء من طبقة الملاك الى طبقة العمال يكون قد فقد • فلم يعد أى واحد منهم أبدا وتصبح الحياة للشخص الذى عرف من قبل مستويات العالم المتمدين — غير ذات قيمة • وقد وجد جون أوزبورن أنه يستحيل عليه العيش على دخل ألفى جنيه فى السنة ، ولكن كان دور أميليا أن تكتشف فيما بعد « أن نساء يعملن بجد وأفضل مما فى استطاعتها ، فى مقابل بنسين يوميا (الفصل الخمسين) •

وليس هناك غموض بالنسبة لحيوية بيكى شارب وجاذبيتها . فما تثيره ليس مشاركة وجدانية عاطفية . وقد يخفف ثاكارى ــ السيد الفيكتورى ــ من تمردها بنعوت غامضة وردود فعل مستهجنة ، ولكن الطاقة التي وضعها فيها أعمق من أخلاقياته أو فلسفته ، ولهذا فهى تكتسحه دائما .

وبالطبع ليست بيكى محببة (ولو أنها عندما تقص على آميليا الحقيقة عن جورج أوزبورن « هــذا الغندور .. الواطى ، هــذا المتصنع .. الخ » تجعل من الجائز للمرء أن يصفح عنها كثيرا) . ولكن ماذا كان فى وسعها أن تفعل عدا ذلك ؟

« فكرت ربيكا : « ليس من الصعب أن أكون زوجة لسيد ريفى . أعتقد أنه يمكننى أن أكون سيدة طيبة اذا كان دخلى السنوى خمسة آلاف جنيه . وفى هذه الحالة يمكننى أن أتلكأ فى المشتل ، وأحصى ثمرات المشمش على الحائط ، وأروى النباتات فى الصوبة ، وأنزع الأوراق الجافة من نباتات ابرة الراعى Geranium وأســتطيع ســؤال الســيدات المســنات عن أمراض مفاصلهن ، وأوصى بتوزيع ما يساوى نصف كراون من الشوربة لكل فقير . ولن أخسر كثيرا بهذا من الخمسة آلاف جنيه سنويا . ويمكننى حينئذ أن أسافر على بعد عشرة أميال لأتغدى مع جارة لى وألبس موضات السنة قبل الماضية ، وأذهب الى الكنيسة وأبقى صاحية فى مقعد الأسرة العظيم ، أو أنعس خلف الستائر ووجهى خلف الحجاب ، على أن أكون قد تدربت على ذلك . ويمكننى حينئذ أن أدفع مالا للجميع . فقط ان كنت أملك المال .. » (٧) .

وبتعبير آخر كان يمكنها ، اذا واتاها الحظ ، أن تصبح شخصية لا تختلف عن مسز التون فى رواية اما ، ولو أنها كانت ستلعب أوراقها بطريقة أفضل كثيرا . وقد يكون فى امكانها أن تحاول أن تكون آميليا . وآميليا أيضا كان يمكن أن تكون سيدة طيبة جدا (بمستويات العصر الفيكتورى) بدخل سنوى خمسة آلاف جنيه ــ وهى فى هذا الوضع السعيد فى نهاية الكتاب . ولكن لبس قبل الكشف بمنتهى الوضوح عن نتائج كونها آميليا ، حتى بالنسبة لضوبين ، حصان الحرب الخشبى القديم .

وكثيرا ما تعتبر آميليا واحدا من مظاهر فشل ثاكارى . الحلقة الضعيفة فى رواية **سوق الغرور** . واعتقد أن هذا يرجع الى أن كثيرين جدا من القراء يريدونها شيئا آخر لا يتأتى لها أن تكونه فى حدود نمط الكتاب ــ بطلة . وهى بالتأكيد كبطلة تشكل فردا ضعيفا للغاية . وبالتأكيد أيضا هناك غموض متكرر فى موقف ثاكارى نحوها . واذا اتجهنا .

لاعتبارها بطلة قاصرة فهذه غلطته أولا . ذلك أنه يصعب فى الجزء الاول من الكتاب الاعتقاد بأن تعليقاته على الصغيرة المسكينة المهانة آميليا تعليقات تهكمية بأى درجة ، ومع ذلك فاذا توقعنا الكثير جدا من آميليا فلا يمكن أن يقع اللوم كله على ثاكارى . فهو يخدرنا فى الفصل الأول بهذه النغمة « كانت لها اثنتا عشرة صديقة حميمة ومقربة من بين الأربعة وعشرين شابة .. » . وعندما نصل الى الفصل الثانى عشر يتحتم علينا أن نتبين أن آميليا لم تخلق لنوافق عليها بلا انتقاد :

« فى خلال سنة حول (الحب) بنتا صغيرة طيبة الى سيدة صغيرة طيبة . لتصبح زوجة طيبة عندما يحين الوقت السعيد . وهذه الشابة (قد يكون من الطيش البالغ لوالديها أن شجعاها وأغرياها بذلك الحب الأعمى وتلك الأفكار الساذجة الرومانسية) أحبت من صميم قلبها الضابط الشاب فى خدمة جلالة الملك ــ الذى تعرفنا عليه معرفة مقتضبة . كانت تفكر فيه فى اللحظة الأولى عند استيقاظها ، وكان اسمه آخر اسم تذكره فى صلواتها . ولم تكن قد رأت أبدا رجلا فى مثل جماله أو مهارته ، فارس وراقص وبطل على العموم . أيتحدثون عن انحناءة الأمير ! انها لا شىء بالنسبة لانحناءة جورج ؟ لقد شاهدت من قبل مستر براميل الذى يمتدحه الجميع ــ ولكنه لا يقارن بفتاها جورج ! ... كان صالحا فقط لأن يصبح أميرا للجن . وآه أى شهامة فى انحنائه لهذه السندريللا المتواضعة ! .. » (٨) .

(وهنا أيضا نجد أن ثاكارى ليس عادلا تماما . فمن الواضح أن صفات « طيبة » فى الجملة الأولى لا يقصد أن تؤخذ بكل ما تعنى ، ولكن النغمة « الأفكار الساذجة الرومانسية » غامضة جدا . فضد من يوجه هذه السخرية ؟) بالطبع لا يمكن لأحد بعد خمس عشرة سنة من خداع النفس كارملة أن يستمر فى اعتبار آميليا جديرة بتعاطفنا غير المشروط .. والواقع أن كل القسم الذى يعالج حياة آل سيدلى فى « فولام » معروض بواقعية تستبعد المواقف غير المنتقدة . ولو كان ثاكارى عند هذه المرحلة منغمسا فى نوع العاطفية التى شعر كثير من القراء أنها محتواة فى موقفه نحو آميليا ــ لما سمح لنفسه أبدا بواقعية جعل جورج يترك والدته غير آسف كما أنه لم يكن ليجازف بوصف نهائى لبطلته على أنها « طفيلية صغيرة رقيقة » .

لا ــ فليست آميليا بطلة رواية **سوق الغرور** أكثر من بيكى . بل هى بالأحرى الاحتمال المضاد ــ الصورة التى كان يمكن أن تختارها بيكى لنفسها . ومما يحسب كحسنة لثاكارى أنه يقدم آميليا كما هى ، طفيلية ، تكتسب الحياة من خلال استسلامها الذى ليس حتى استسلاما صادقا ، مستغلة ضعفها وخادعة حتى نفسها .

وضعف الحبكة فى رواية **سوق الغرور** لا يكمن فى شخص آميليا ، (بالرغم من نواحى الغموض التى أشرت اليها) ولكن فى شخص ضوبين Dobbin فهو نفسه الذى يخذل الرواية — ليس لمجرد أنه بالمعنى السيكولوجى غير مقنع ، ولكن لأنه يفشل فى تحمل عبء القيم الايجابية المتضمنة فى نمط الكتاب ، وهى قيم لو نجح تجسيمها لجعلت من هذه الرواية — **توم جونز** — أكثر عظمة ، ملحمة هزلية حقا بالنثر ٠

ويبدأ ضوبين كتاميذ خجول ولكن حساس ، يحارب المتعجرفين ، ولكنه مع تقدم الرواية يصبح « منشرا » للفضائل المحترمة للطبقة المتوسطة ٠ وهو داهية ومثقف (يجده جورج أوزبورن النساب أثناء رحلتهما فى أوربا كنزا للمعلومات) ٠ ولكنه بسيط ومخلص ٠ ويعجز ثاكارى عن الشرح أو الاقناع للقارىء كيف يمكن لرجل بمثل هذا الفهم والخلق أن يبقى غارقا فى حبه لأميليا بطريقة المراهقين ، كل تلك السنوات ٠ وهل يمكن أن يمثل بذلك حالة لتوقف التطور فى المجال العاطفى ؟ ولكن النفى صحيح ، فليس هناك أى ايحاء بذلك ٠ وعلينا أن نأخذ ضوبن بجدية ٠ وهو ليس بطلا بل هو دعامة أو بالأحرى شجرة بلوط ، شجرة البلوط الصارمة الهرمة التى يتشبث بها النبات الطفيلى الغض ٠

وأثر ضوبن هو أن يبقى فى خلفية الرواية ، بغموض ولكن بتحديد ، كنموذج متبلد أو رجل متوسط ولكن طيب — وهو بالتأكيد ليس متمردا ولكنه بالتأكيد أيضا لا يتأثر بقيم سوق الغرور ٠ ولأن ضوبن لا يتأثر هكذا فانه غير مقنع نفسانيا كشخص من الشخوص ، وغير مفيد لنمط الكتاب ٠ ومن مظاهر قوة ثاكارى الخارقة قدرته على رؤية شخوصه كأجزاء من موقف اجتماعى متماسك ٠ وعلى سبيل المثال فان اهتمامه بالتفاصيل المالية فى روايته ليس مثلا لاتجاه طبيعى مبتذل ، ولكن لقدرته على وضع شخوصه بثبات فى العالم لدرجة أننا نؤمن بهم تماما رغم معرفتنا المحدودة نسبيا عنهم ٠

ونحن — بعد كل شىء — لا نعرف كثيرا جدا عن ببكى ذاتها ٠ ويمكننا فقط أن نخمن كم هى سعيدة ، وأى أحاسيس قد تنتابها ، وبالضبط أى المشاعر تدفعها للتصرف كما تفعل ٠ ونحن لا نعلم كم تحب روضون ، وجفاؤها مع طفلها غير مقنع تماما ٠ فهى — كما لاحظنا — دائما على بعد ٠ ومع ذلك فهى موجودة بالتأكيد ، مفعمة بالحيوية بدون شك وواحدة من الشخوص العظيمة فى الأدب الروائى كله ٠ كيف ينجح ثاكارى فى ذلك ؟ — أعتقد أنه يفعل ذلك أساسا بصياغة شخوصه بهذا التحديد والثبات فى موقف اجتماعى متماسك ٠ وقد لا يقال لنا الكثير عن مشاعر ببكى

ولكننا نعلم بالضبط نوعية موقفها • ونحن نعرف علاقتها ـ المالية والاجتماعية (بأوسع مدلول) بكل من شخوص الرواية ـ ونعرف المبدأ الرائد في سلوكها ، وهو أنها تريد أن تكون سيدة حياتها •

وهكذا فالفجوات النفسية ، وفجوات التحليل،ومظاهر الالتباس التى تحبط بها لا تهم كثيرا ، بل الواقع أن هناك شعورا بأن هذه النواقص هى قوة ايجابية ، لأن أغلب هذا التحليل فى الروايات ينطوى على تجريد غير واقعى ، ويعرض مشكلات الشخصية بطريقة جامدة تشتت الانتباه عن حقيقة تصرفات الشخص بالتركيز المانع على دوافعه • وبمعنى هام جدا نحن نعلم عن بيكى مثلا أكثر مما نعلم عن بطل بروست Proust اذ لها مثل أوليفر تويست وجينى دينز طبيعة نموذجية رمزية تجعلها فردا (قائما بذاته) ومع ذلك أكثر من مجرد فرد •

ويعتبر هذا النوع من النموذجية typicality ضعفا فنيا لدى بعض النقاد • فالقول بأن أحد الشخوص نموذج يعتبر اشارة الى نقص وفشل من جهة المؤلف فى تحديد الشخوص•ولكن الواقع أن الشخوص غير النموذجيين فى الأدب لا يمكنهم أن يكونوا مشوقين فنيا • فلو أن هاملت كان مخلوقا منعزلا ، مخلوقا تجعله فرديته مختلفا أصليا وكليا عن باقى الأفراد ، عصابى فقد كل اتصال بالدوائر النموذجية للحياة والعلاقات البشرية ـ لما كان شخصية فنية عظيمة • والواقع أن كونه نموذجيا لا يقلل من كونه فرديا ، وهى حقيقة أدركها شكسبير تماما عندما قدمه فى تقليد الرجل المكتئب ، وهو طراز من الشخصية كان من السهل على المتفرج فى العصر الاليزابيثى التعرف عليه وفهم مغزاه •

والنموذج type الفنى (وهنا نرى قيمة نظرية «الأمزجة» « humours » القديمة ، بالرغم من بدائيتها السيكولوجية) ليس معدلا average ، وليس ـ أدنى مركب عام للصفات البشرية ، بل هو التجسيد لقوى معينة تلتئم معا فى موقف اجتماعى معين لتخلق نوعا متميزا من الطاقة الأساسية • وبخيل موليير Molière ليس رجلا نموذجيا بمعنى كونه رجلا وسطا ، ولكنه نموذج ـ وأكثر من نموذج ـ وأكثر من فرد بالاضافة الى أنه فرد محدد ونادر للغاية • « وشارلى شابلن » على الشاشة ليس رجلا وسطا (لم ير أحد أى شخص مثله تماما) ومع ذلك فهو بدون أدنى شك نموذجي ، ليس مجرد حالة شاذة بالرغم من كونه فذا للغاية ، ولكنه بطريقة ما أكثر نموذجية « للرجل الصغير » ، العامل الفردى فى مجتمعنا الصناعى ، عن أى رجل صغير نعرفه بالفعل ، وهنا تكمن عظمته •

ويبدو لى أحسن شخوص ثاكارى نماذج بهذا المعنى بالضبط ، وطبيعتهم هذه ذاتها هى التى تمدهم بحيويتهم رغم بعدهم عن القارىء — ورغم معرفتنا المحدودة عنهم وعدم لياقة تعليقات ثاكارى المعوقة . وبيكى فردية individual بوضوح ، ومع ذلك فهى كل امرأة ذات عزيمة تتمرد على ضروب الاذلال التى تفرضها عليها ادعاءات اجتماعية معينة . والعجوز أوزبورن ، كذلك هو كل رجل أعمال ناجح فى القرن التاسع عشر ، منغلق فى نكد منزى قاتم فى ذلك المنزل الكبير فى راصل سكوير : كم هو متماسك ؟ وكم ترتعد كل انجلترا المحترمة خشبية غضبه عندما يسمع أن ابنه قد تزوج من ابنة رجل مفلس . وكيف يتزاحم عالم كامل بقيمه حينما يميل محدثا حفيده عندما يعلم بوفاة جون سيدلى العجوز :

« قال أوزبورن العجوز لجورج : « أنت ترى ما ينتج عن الجدارة والعمل الجاد والتفكير الحكيم . انظر الى والى كشف حسابى فى البنك — أنظر الى جدك الفقير ، سيدلى ، وفشله . ومع ذلك فقد كان رجلا أفضل منى منذ عشرين عاما — رجلا أفضل بعشرة آلاف جنيه » (٩) .

ويبذل ثاكارى نفسه قصارى جهده للقضاء على صورته لعالم الطبقة الحاكمة . وفى لحظات معينة فقط يبعد نفسه من موقف الكورس Chorus ويسمح للمشهد أن يحدث تأثيره الأقصى . وهنا تبلغ موهبته عن التطرف والشذوذ أقصى مداها . أوزبورن العجوز فى رد فعله لوفاة جورج ، سبريت كرولى العجوز الشرير ، لا حول له ولا قوة ، أخرس ونصف مجنون ، ينتحب بطريقة تثير الشفقة عندما يترك لعناية خادمته ، ولدى بيرايكارز Bareacres تجلس فى عربتها بدون خيول فى بروكسيل ، ووصف منزل لورد شتاين وأسرته ، مثل هذه الأحداث العرضية تحرز نجاحا لا مثيل له . ولكن خلال الرواية كلها وباستمرار يضعف الأثر المترتب على ما يفعله الشخوص أو يتبدد بفعل تعليقات المؤلف .

وينشأ الأثر المفجع لهذه التعليقات من نغمتها أكثر منه من معناها . فهى نغمة تثير الالتباس وبأسوأ مدلول نجدها مبتذلة . وموقف ثاكارى بالنسبة لكل شخوصه الرئيسية تقريبا — وخاصة آميليا وبيكى غامض . ولا ينشأ الغموض من التعمق ، أو الشعور بأنه لا يمكن أبدا ذكر الحقيقة كلها ، وأن هناك دائما فى كل حكم عامل تعقيد ، بل (انه ينشأ) من الجبن ومن رغبة فى فضح ضروب الأوهام ومع ذلك الابقاء عليها .

والقوة الدافعة الفنية لرواية **سوق الغرور** هى رؤية ثاكارى للمجتمع البورجوازى وللعلاقات الشخصية المتولدة عن هذا المجتمع . وهذا هو

موضوع روايته ، وانسيابها واشراقها ، وحيوية بيكى ، والحياة الهزلية الغنية الزاخرة للبانوراما — كلها ناشئة من بصيرة ثاكارى وأمانة رؤيته الحصيفة . وهو يخترق ضروب الرياء فى سوق الغرور ويكشف النقاب عن الدناءة المقززة الوحشية خلف بريقه الأنيق وتحته . انه يرسم ذروة المجتمع البورجوازى ، يوم كان الاقتصـــاد المزدهر يسـتطيع لمدة وجيزة تحمـل الطفيليين عن طريق الديون التى ولدها (وهذه هى الطريقة التى تمكن بيكى وروضون من الحياة المريحة بدون دخل سنوى) بالرغم من رفضه غير المشفق وضروب فسله مثل جون سيدلى العجوز . ويثور شعور ثاكارى الانسانى على هذا المجتمع — ومع ذلك .. ومع ذلك .. ألا نرى أنه يحبه ؟ ولوضع الشك فى تعبيرات أدبية نقول : « هل رواية **سوق الغرور** مثل رواية **مرتفعات واذرنج** رواية بالغة التكامل ؟ » .

ان الاستياء البشرى يخففه باستمرار اللين المزيف من عضو النادى ، وهو ليس لين فيلدنج المبنى على الكفالة الحقة (ولو كانت محدودة) للدورة الانجليزية ، بل هو لين الروائى الناجح الذى واجه العالم ويهتم بالاستمرار فى مواجهته . ويتحول الى سخرية عامة وحرة من السلوك البشرى :

« آه للغرور ! Vanitas Vanitatum من منا سعيد فى هذا العالم ؟ من منا يحقق رغبته ؟ أو ان حققها يصبح راضيا ؟ هيا يا أبنائى ، فلنغلق الصندوق بالدمى فقد انتهت مسرحيتنا » (١٠) .

وهذه أضعف خاتمة ، وأسخف تعبيرات اليقين . ولا يشعر المرء حتى بأن ثاكارى يعنى ما يقول .

★★★

٧ ـ جورج اليوت ـ ميد لمارش (١٨٧١ ـ ١٨٧٢)

7. George Eliot : Middle march (1871-2)

ان هذه رواية ضخمة ومتسعة ومتأنية وفسيحة المجال والاتجاه ـ لدرجة أن التمسك بالقول بأنها من نفس نوع رواية **اما** قد يبدو لأول وهلة غير سليم نوعا · ذلك أن من الواضح أن مجال الاهتمام أعظم بكثير · وهو اهتمام يشمل موضوعات مثل العلاقة بين الفن والحياة ، والتقدم فى علوم الأحياء والعواقب الاجتماعية لمشروع قانون الاصلاح لسنة ١٨٣٢ ، ومشكلات مهنة العلماء ، وسيكولوجية الاستشهاد · ومثل هذا الاهتمام لن يبدو من النظرة السطحية فى مستوى المقارنة باهتمام جين أوستن · ومع ذلك فمجال الاهتمام ـ رغم كونه مؤثرا بدرجة رائعة ، لا يكشف عن أى اتجاه جديد جذريا نحو فن الرواية · فجورج اليوت توسع منهج جين أوستن ، ولكنها لا تغيره نوعيا ·

وعالم **ميد لمارش** أكبر وأكثر تنوعا من عالم هايبرى ، واهتمامات سكانه تتخذ أشكالا مغايرة وتقودنا الى مسائل يمكن تسميتها بحق أوسع ، ولكن رواية **ميد لمارش** ، رغم أنها لبعض الاعتبارات ، أقوى الروايات الانجليزية تأثيرا ، ورواية ليس من العبث مقارنتها باحدى روايات تولستوى Tolstoy ، الا أنها لبست بأى مدلول عملا ثوريا ·

والمقارنة بالكاتبة جين أوستن تستحق التطوير · ففى أول فصل للرواية نجد وصف مستر بروك Mr Brooke

« رجل فى الستين تقريبا ، له مزاج اذعانى وآراء متنوعة ، وصوت انتخابى غير مؤكد · وكان قد ارتحل فى سنوات شبابه ، واعتقد أهل البلد انه قد كون عادة ذهنية مشتتة للغاية وكانت قراراته من الصعب التنبؤ بها كصعوبة التنبؤ بالطقس ، وكان مضمونا فقط أن تقول : انه سيتصرف بنوايا خيرة ، وأنه مستعد لانفاق أقل مبلغ من المال لتحقيقها ؟ (١) ·

وبصرف النظر عن اهتمام واضح « بآراء » سخوصها وهو اهتمام تشاركها فيه جين أوستن على هذا المستوى ، فقد لا يكون هناك ما يميز هذا المقطع ، حتى بالنسبة لألفاظه ، عن فقرات وصف مماثلة فى رواية **اما** · فهناك نفس نوعية اللباقة المعتمدة على اتزان يعتمد بدوره على

مجموعة من القيم الاجتماعية بالغة الوعى والتحديد ، ومستمدة من المشاركة التامة فى حياة مجتمع معين · ومع ذلك فالجملة التالية تشير الى تغيير :

« ذلك أن أكثر العقول غموضا و « جليطة » تحوى بعضا من الذرات الجامدة للعادات ، وقد شوهد الرجل يتساهل بالنسبة لكل اهتمامه هو ، باستثناء الاحتفاظ بعلبة نشوقه ، التى كان يحرسها ويقلق عليها ويتشبث بها بشراهة » ·

وليس الأمر مقصورا على أننا نلمس ــ عند اضافة كلمة « جليطة » افتقارا « للرقة » لا يمكن أن يوجد فى رواية **اما** ــ بل ان الجملة بأكملها فيها بلادة قد تصل الى عدم الاتقان ، وهى صفات تتمشى مع عادة ذهنية عند جورج اليوت مختلفة تماما عنها عند الروائية السابقة · ويجوز تسميتها فرض الموضوع أو الميل للمبالغة فى تصوير التعميم الخلقى · فنحن ننتقل فورا من وصف لبق وينطوى بالطبع على نقد خلقى لمستر بروك ، وهو وصف تتطور فيه معا حيويته كأحد الشخوص ورؤيتنا له ــ ننتقل فورا الى التعميم الذى يتسبب فى ابعاد مستر بروك ثانيا ، ونكاد لا نلحظ فى الكلمات « وقد شوهد » انتقالنا من « ذهن » مستر بروك (كما هو) الى « أذهان » عامة · وليس الانتقال مزعجا ، وهو يبرز واحدة من القدرات العظيمة لجورج اليوت كروائية ، وهى اصرارها على أنه يجب علينا دائما أن نعقد صلة بين رواياتها وبين حياتنا ، وأنه لا يجوز لنا أن ننسى أنفسنا فى العالم الخيالى للرواية ، ولكنها تصور التغيير الذى تدخله على منهج جين أوستن · وعندما تقدم لنا جين أوستن فى رواية **اما** تعليقا معمما ، مثل ملاحظتها عن الرقص وتوقف الرقصات ، لا نشعر باغراء ما لتطبيق سخريتها كفكرة عن معنى « الحياة » ككل · أما عند جورج اليوت فهناك دائما المطالبة الأكثر الزاما المترتبة على لفظ « الحياة » (كاسم مجرد) · ويؤكد عدم غباء هذه المطالبة اتساع اهتمامها وشمول عبقريتها الهائلة · ولننتقل الآن لأحد شخوصها الثانويين ، مسز كادوالادر Cadwallader « :

« كانت حياتها بسيطة ريفيا ، خالية تماما من الأسرار ، سواء السيئة أو الخطيرة أو حتى الهامة ، وغير متأثرة وعبا بشئون العالم العظيم · وكان الأكثر تشويقا لها شئون العالم العظيم الذى تنقلها اليها خطابات أقاربها من أبناء الأكابر : كيف ضيع الأبناء الشبان ذوو الجاذبية أنفسهم بزواجهم من عشيقاتهم وحماقة لورد تابر Lord Tapir الرقيقة العريقة ·· ونزوات النقرس الغاضبة للورد ميجاثيريم Megatherium وتشابك الأنساب الذى نقل اكليل الأسرة لفرع جديد وسع قصص الفضائح ، ــ كانت تلك موضوعات احتفظت بتفاصيلها بأقصى دقة ، وأعادت صياغتها فى خلطة ممتازة من الحكم التى

كانت هى نفسـها تستمتع بها بدرجة أكبر ، لانهـا كانت تؤمن بدون منازع بمسائل الأصل وقلة الأصل ، كما كانت تؤمن بطيور الصيد والطيور الضارة · ولم تكن أبدا لتتبرأ من أى شخص على أساس الفقر · فالحط من شأن دى بريسى De Bracy لدرجة أن يأكل عشاءه فى سلطانية كان من شأنه أن يبدو لها مالا للمواقف المثيرة للشفقة التى تستحق المبالغة ، ولكن رذائله الارستوقراطية لم تكن تروعها ، وكان شعورها نحو الأغنياء السوقة نوعا من الكره العقائدى ، فلابد أنهم قد كونوا كل ثرواتهم من أسعار القطاعى الباهظة لكل شىء لا يدفع سلعا فى بيت القسيس · ولم يكن هؤلاء جزءا من الخطة الربانية ، وكان نطقهم موجعا للآذان ، ولم تكن البلدة التى يكثر فيها أمثال هؤلاء الشواذ (فى نظرها) تعدو مهزلة دنيئة ، لا يمكن أخذها فى الاعتبار فى خطة كون راقية · واذا كانت أى سيدة تميل للحكم بقسوة على مسز كادوالادر فلنبحث عن شمولية آرائها الجميلة هى بنفسها ، ولنكن متأكدة تماما من أن (هذه الآراء) تستطيع اشباع حاجات كل النفوس التى تتشرف بالحياة معها جنبا الى جنب ·

وبمثل هذا التفكير النشط كالفوسفور ، والذى يتسبب بكل شىء يقترب منه ويحيله الى الشكل الذى يناسبه — كيف كان يمـكن لمسز كادوالادر أن تشعر أن منبلات مس بروك وشئونهن الزوجية مستقبلا بعيدة عنها ؟ » (٢) ·

ويعتبر النقـاد أحيـانا جورج اليوت كاتبة مديرة ولـكن منفرة ، وأن نزعتها « التطهرية » مرتبطة بسهولة شديدة بضيق أفق خلقى · وهو نقد مجحف للغاية — فحيوية الفقرة المقتبسة قبلا لا يشوبها أى ضيق أفق · والذكاء « أعمق » من ذكاء جين أوستن ، فقط ، بمعنى أنه ينطوى على وعى مختزن أكثر تنوعا — وكلمتا « بسيطة ريفيا » تضـعان ابراشية تيبتون Tipton فى عالم أوسع مما يتأمله أى شخص فى رواية لها · واللعب بكلمات « شئون العالم العظيم » ، ينطوى على دراية بـ « شئون » لا تدعيها جين اوستن · وهى ليست دراية رائعة · بل على العكس ، فان تهذيب المدينة لدى جورج اليوت خال تماما من ضحالة السفسطة السطحية ويضفى على نقدها صلابة واتسـاعا رائعين · وقد تبدو فقرة « حماقة لوردتابر العريقة » صارخة ، والنقد فجا ، ، ولكنها فى الواقع تطوق قطاعا كاملا من المجتمع · و « خلطة » مسز كادوالادر « المتـازة من الحكم » مدعومة بذكاء مبدعتها ذاته بنفس القدر الذى يدعم به ادراك جورج اليوت للعمليات العلمية قوة كلمات « نشط كالفوسفور » · والقضية بالطبع ليست أن جورج اليوت أكثر ذكاء من جين أوستن ، ولكن أن ذكاءها قد استوعب مجالا أوسع ·

وفى المطع عن مسر كادوالادر كما فى سابقه عن مستر بروك ، تعترض جملة نمبمه « فلتبحث ... أى ببيدة تميل للحكم بقسوة على مسز كادوالادر فى شمولية آرائها الجميلة هى ، ولنتأكد تماما من أنها (الآراء) تستطيع اشباع حاجات كل النفوس التى تتشرف بالحياة جنبا الى جنب معها » . وهنا نجد ثانيا التوجه المباشر نحو ضمير القارىء ، وهو ان لم يكن مسيئا فى حد ذاته ، الا أنه غير مندمج تماما فى أغراض جورج البوت ككل . والنعت « الجميلة » غير رقيق ولا مناسب والسخرية التى يتضمنها فجة وليست على مستوى استعمال النعوت السابقة . والجملة « كل النفوس التى تتشرف .. الخ » جملة غير محددة . فبأى معنى تقرأ « تتشرف » وضد من توجه السخرية ؟ ان الغموض يكشف عن ضعف ـ وما المبرر لوجود الجملة هنا بالمرة ؟ .

هل يمكننا ، مثلا ، فى هذه الجمل التى توجه فيها جورج اليوت نظرتها الأخلاقية مباشرة الى القارىء وتسير الى ضميره الشخصى ـ (هل يمكننا) عزل ضعف ما فى منهجها ووضع اصبعنا على نبرة فى رواية **ميد لمارش** يمكن وصفها بعدالة بأنها فاترة ؟ انه سؤال معقد وسوف نضطر لمعاودة بحثه .

والآن فلنتجه الى وصف آخر فى رواية **ميد لمارش** : ذلك المشهد الذى نكتشف فيه « دوروثيا Dorothea وهى تنتحب فى شقتها فى روما عقب زواجها بستة أسابيع :

« بالنسبه لأولئك الذين نظروا الى روما بقوة المعرفة المنشطة التى تبث روحا متزايدة فى كل الاشكال التاريخية وتستبعد مراحل الانتقال المضغوطة التى توجد التناقضات ، قد تبقى روما كما كانت المركز والمفسر الروحى للعالم .. ولكن عليهم أن يفكرو فى تناقض تاريخى آخر : ضروب الوحى العملاقة المحطمة لتلك المدينة الامبراطورية البابوية تقتحم فجاة على أفكار فتاة نشأت وترعرعت فى كنف مذهبى التطهير الانجليزى والسويسرى ، وتغذت على أحداث التاريخ البروتستانتى الهزيلة وعلى فن يهتم بالرسم اليدوى hand-screen فتاة أحالت طبيعتها المتوقدة كل قسطها الصغير من المعرفة الى مبادىء ، تصهر كل تصرفاتها فى قالبها ، وأضفت مشاعرها النشيطة صفة السرور أو الألم على أكثر الأشياء تجردا ، فتاة كانت قد أصبحت أخيرا زوجة ، ووجدت نفسها ، بسبب تقبلها الحماسى للواجب دون تجربته (وجدت نفسها) مقحمة فى انشغال صاخب بقدرها الشخصى . وقد يكون عبء روما المستعصية على الفهم سهل التحمل بالنسبة للحوريات المتالقات ، اذ كان يكون لهن خلفية للرحلة الرائعة للمجتمع الانجليزى المتفرنج : ولكن دوروثيا لم تتات لها مثل هذه الوقاية ضد الانطباعات العميقة . أطلال ومبان بازيلية ، قصور وتماثيل ضخمة مشيدة فى وسط حاضر محدود ، حيث يبدو كل ما هو حى ودافىء غارقا فى التدهور العميق لخرافة بعيدة عن التوقير ، وصورة حياة الجبابرة الملتهفة رغم تعتيمها تحملق وتتصارع على الجدران والأسقف ، والمجازات الطويلة لاشكال بيضاء تبدو عيونها الرخامية كانما تحتفظ بالضوء الرتيب لعالم غريب : وكل هذا الحطام الشاسع للمثل العليا الطموحة ، حسية

وروحية ، مختلطه فى فوضى بعلامات النسيان والتدهور المتفشية ، هزتها فى البداية كصدمة كهربائية ، ثم فرضت نفسها عليها بذلك الالم المتعلق بكتلة من الأفكار الغزيرة المشوشة التى تعوق تدفق المشاعر · واستولت على ادراكها غير الناضج أشكال باهتة ومتوهجة ، وتشبثت بذاكرتها حتى وهى لا تفكر فيها ، تعد تداعيات أفكار غريبة بقيت طول سنى حياتها التالية · ان من شأن حالاتنا النفسية أن تجلب معها صورا تتتابع مثل صور الفانوس السحرى أثناء نوم خفيف ، وقد استمرت دوروثيا طول حياتها فى بعض حالات البؤس الممل ترى اتساع كنيسة القديس بطرس والقبة البرونزية الضخمة ، والعزم الثائر فى أوضاع وأزياء الأنبياء والمبشرين فى لوحات الفسيفساء العلوية ، وستائر الجوخ الحمراء المعلقة بمناسبة الكريسماس تمتد فى كل مكان (كانت تراها) وكأنها مرض شبكية العين ·

ولم تكن دهشة دوروثيا الداخليه هذه حالة استثنائية للغاية : فكثير من النفوس فى طراوة الشباب يلقى بهم بين متناقضات ويتركون ليكتشفوا أنفسهم بينها ، بينما يذهب الأكبر منهم سنا لشأنهم · ولا يمكنني أن أفترض أن اكتشاف مسز كازوبون فى نوبة نحيب بعد زفافها بستة أسابيع سيعتبر أمرا مأسويا ، فبعض التثبيط وبعض الخوار أمام المستقبل الحقيقى الذى حل محل المستقبل الخيالى ، ليس غير عادى - ولا نتوقع أن يتأثر الناس تأثرا عميقا بأحداث ليست غير متوقعة · وذلك العنصر المأساوى الذى يكمن فى المألوف بالذات لم يترك بعد أثره على العاطفة البشرية الفظة ، وربما لا تقوى أجسادنا على تحمل الكثير منه · ولو أن لنا رؤية ومشاعر حادة حيال الحياة البشرية بأسرها لكان لنا مثل الاستماع لصوت النجيل وهو ينمو وبقلب القنفذ وهو يدق ، ولمتنا من ذلك الصخب الذى يوجد على الجانب الآخر من السكون · أما والحال كما هى فان أكثرنا نشاطا يتجولون وهم محشوون بالبلاهة » ٣

وهو مقطع يبين جورج اليوت - ان لم يكن فى قمة اجادتها - فالروائية العظيمة التى نعرفها ، وهو يبين بوضوح تام توسيعها لمنهج جين أوستن - وهو ، ككتابة لوصف وتحليل عاطفة شخصية وحميمة للغاية ، مقطع لا شخصى رائع · ومشاعر دوروثيا ذاتها - بالرغم من أننا نتفهمها باقتناع تكشف لنا محتواة فى موقف معمم ، وتبدأ جورج اليوت باسترجاع المشهد الرومانى ، ليس من خلال الانطباعات الحسية لأى شخص ، بل من محيطه التاريخى العقلانى للغاية · والتناقض بين الكاثوليكى والبروتستانتى ، والوثنى والمتطهر ، ينار فى البداية بطريقة موضوعية ثم يستعان به تدريجيا لايضاح حالة دوروثيا الذهنية ·

ونحن لا نلتقى بمشاعرها الفعلية الا بطريقة عابرة جدا ، ولا نشعر بالقرب منها مع استطرادنا فى القراءة ، ولكننا نفهمها أكثر وفهمنا ليس فهما موضوعيا فقط · ولدى جورج اليوت هنا القدرة على أن تضفى على « أكثر الأشياء تجردا صفة السرور أو الألم » لأنه بفضل تأملها للموقف المحدد والمجسد (حالة دوروثيا الذهنية فى هذه اللحظة) تتوقف التجربة المعممة والفكر المجرد عن كونها مجردة وتصبح رمزية - ضربات قلب القنفذ » « والصخب الذى يوجد على الجانب الآخر للصمت » ·

وليس تحقيق اللحظة الرمزية ، اللحظة التى نصـــل فيها (من خــلال بصيرتنا المكتسبة بالنسبة للموقف المحدد) الى ادراك جديد لعمليـــات الحياة ــ ليس مألوفا فى رواية ميد لمارش · وعلى وجه العموم ليست الرواية أكثر رمزية من رواية اما ، وهى تؤثر على ادراكنا عن طريق تقديم شخوص حقيقيين ومجسدين للغاية فى موقف اجتماعى جد حقيقى وصلب البنـاء ·

وتبذل جورج اليوت جهودا مضــنية فى بناء خلفيتها ، وينشــأ السؤال عما اذا كان لفظ خلفية هو اللفظ المناسب ــ ويجب أن نسأل أنفسنا : ما هو الموضوع الرئيسى والموضوع الموحد لتلك الدراسة للحياة الاقليمية ؟

يستنتج المرء من المقدمة أن هذه ستكون رواية عن القديسات تيريزا فى العصر الحديث ، عن أولئك اللاتى كانت مشاعرهن الوهاجة « المذكاة من الداخل نحلق ابتغاء اشباع غير محدود ، وراء هدف ما يستحيل أن يبرر الارهاق ، ومن شأنه أن يوفق بين اليأس الذاتى والادراك المنتشى للحياة خارج الذات » · وهناك التلميح بأن مشكلة القديسات الحديثات هى أنهن « لا يجدن المساعدة من منظمة أو عقيدة اجتماعية متماسكة من شأنها أن تؤدى وظيفة المعرفة للروح المتعطشة » (٤) ·

ويبرر توقعنــا هذا على الفــور تقديم دوروثيا بروك ، ويؤكد كل ما ننتظره ذكر العذراء المقدسة فى الجملة الثانية من الفصل الأول · والحركة الأولى للأحداث فى الرواية · والكتاب الأول بأكمله حتى تقديم ليدجيت Lydgate يواصــل تطوير السيمة · وتتمركز دوروثيــا فى وسطه وتقدم دوروثيا لنا بطريقة رائعة ، مواضــع ضعفها ، وحداثتها وذهنها « النظرى » بنفس قدر حماستها واشتياقها لحياة أكثر اقناعا داخليا من الحياة التى يمكن أن تهيئها تبتون Tipton وميدلمارش ·

والى هذه النقطة يمكن القول بأن ميدلمارش تعنى للرواية ما تعنيه هايبرى لرواية اما ، العالم الذى يعيش فيه دوروثيا وكازوبون والشخوص المحيطة بهم ، وتنبئنا جورج اليوت بكل دقة كيف أن ميدلمارش قد جعلت منهم ما هم عليه · ونحن لا نشعر بأى اغراء لتجريد هؤلاء الشخوص من المجتمع الذى يحتويهم · ودوروثيا ليست القديسة تيريزا · بل هى فتاة ذكية وحساسة ولدت فى طبقة الملاك الحاكمة الانجليزية فى بداية القرن التاسع عشر ، وذهنها متخم بضروب الاستياء نصف المحددة بالحيـاة السخيفة المتكلفة التى تحياها النساء من طبقتها ، تنشد غاية أبعد من « أنانية » معارفها الضيقة ، وتيمم نحو « تطهر دينى » وانسانية سامية

المشاعر (أكواخ للفلاحين العاملين) لتشبع امكاناتها غير المحققة ، وأخيرا ، ولهلاكها ، تتوهم أنها بزواجها من كازوبون ستجد تحقيقا لكل تطلعاتها ٠

وبتقديم ليدجيت واتباعه فورا بآل فينسى The Vincys وبلصترود Bulstrode يتغير البناء الأساسى للرواية ٠ ونحن نعلم الآن أن جورج اليوت قد ربطت فى الواقع فى رواية **ميدلمارش** بين روايتين اثنتين كانت قد صممتهما أصلا مستقلتين ــ قصة مس بروك وقصه ليدجيت ٠ ولكننا ــ حتى بدون هذه الفكرة سنجد قبل نهاية الكتاب الأول أن تغييرا يعترى رواية **ميد لمارش** ٠ وتفرض جورج اليوت المشكلة على انتباهنا فى الفصل التاسع بمجرد تقديم ليدجيت وروزاموند Rosamond :

« بالطبع لم يكن هناك فى الوقت الحاضر ما يمكن أن يبدو أقل أهمية فى نظر ليدجيت من اتجاه تفكير مس بروك ، ولا فى نظر مس بروك من صفات المراة التى جذبت انتباه هذا الجراح الشاب ٠ ولكن أى شخص يرقب بشغف التقارب غير الملحوظ بين أقدار البشر يرى اعدادا بطيئا لتأثيرات حياة على أخرى ، وهذا يكشف ، كسخرية مقصودة ، عن اللامبالاة أو الحملقة المتجمدة كالجليد التى ننظر بها الى جارنا الذى لم نتعرف به ٠ وتقذف آلهة المصير عن كثب ساخرة ، تحتوى فى قبضة يدها شخوص مسرحيتنا ٠

وكان للمجتمع القروى القديم نصيبه من هذا النوع من الحركة غير الملحوظة : لم تكن له فقط ضروب التدهور الملحوظة مثل شبانه المتألقين من الغنادير المحترفين الذين وصلوا فى النهايه الى العيش مع ستة أطفال وعشيقة على دخل محدود ، بل كانت هناك أيضا تلك التغييرات الأقل وضوحا التى تزحزح باستمرار حدود التلاحم الاجتماعى وتولد ادراكا جديدا للاتكال المتبادل ٠ ولقد انزلق البعض إلى درجة أدنى بينما ارتفع البعض الآخر لستوى أعلى : وأنكر الناس الملفوظين ، واكتسبوا الثروة ورشح سادة متحذلقون أنفسهم لدوائر برلمانية ، وتورط البعض فى تيارات سياسية ، والبعض الآخر فى تيارات كهنوتية ، وربما وجدوا أنفسهم نتيجة لذلك متحزبين بدرجة مدهشة ، بينما ظهرت على بعض الشخصيات أو العائلات التى قاومت كالصخور كل هذه الذبذبات ، عناصر وسمات جديدة رغم صلابتهم ، وتعديلات متمشية مع التغير المزدوج فى الذات وفى المشاهد وبالتدريج نشأت بين المدينة البلدية والابرشية الريفية أواصر اتصال حديثة ، وبالتدريج عندما حل بنك الادخار محل « **الجورب القديم** The Old Stocking » وتلاشت عبادة الجنيه الذهبى ، بينما العمد والبارونات وحتى اللوردات الذين عاشوا دون ملامة ردحا من الزمن بعيداً عن التفكير المدنى أصابتهم خطيئة التعارف عن قرب ٠ وكذلك جاء مستوطنين من أقاليم بعيدة ، بعضهم بمهارات مبتكرة مثيرة وآخرون بقدرات من الدهاء تجلب الاستياء ٠ والواقع أن كثيرا من نفس هذا النوع مع التغيير والاختلاط استمر فى انجلترا القديمة كما نجد فى هيرودوت Herodotus ، الأقدم ، الذى فضل أيضا عند ذكر ما حدث قبلا ، أن يتخذ قدر امرأة كنقطة بداية » ٥

وهذا مقطع فج غير متقن ، ويرجع عدم اتقانه الى وظيفته كمعبر بين ما بدأت به الرواية وبين ما تحولت اليه ؛ ولكنه أيضا مقطع حافل

بالتشويق والأهمية لتحليل الكتاب · « تقف آلهة المصير عن كثب ساخرة تحتوى فى قبضة يدها شخوص مسرحيتنا » انها جملة مصطنعة غير مفيدة ، تبحث عن مغزى لا نشبعه · ونشعر بالاغراء للسؤال : من هى آلهة القدر هذه ؟ وهل هى شخصية لم تشر اليها المؤلفة قبلا ؟ هذا بالاضافة الى أنه ، فى الحقيقة ، لا تهيمن على رواية ميدلمارش شخصية القدر الساخر ، بل على العكس تبذل جورج اليوت قصارى جهدها لتتنصل من أى فكرة من هذا النوع · وخلال الرواية بأسرها تقدم ـ باصرار يكاد يكون جامدا كل أزمة أخلاقية ، وكل قرار ضرورى للمشاركين ولنا كقراء بأدنى ايحاء بوجود قدر متناهى القوة · وان أساس أخلاقيات جورج اليوت ذاته وأساس القوة الأخلاقية للكتاب أن شخوصها ، بالرغم من ضروب المعاناة القوية التى يتعرضون لها ، وفوق كل شىء المعاناة السائدة بسبب نظام الحياة فى ميدلمارش ، ليسوا مضطرين لمواجهة كل اختيار معين بالطريقة التى يواجهونه بها · فلم يكن ثمة ما يرغم ليدجيت على الزواج بروزاموند Rosamond ولو أننا فهمنا جيدا لماذا فعل ذلك · كما لم يكن هناك ما يضطر فرد فنسى Fred Vincy لأن يحسن سلوكه · انه انجاز جورج اليوت الخاص هنا أنها تقنعنا بحدوث تحول كانت كل قوى « القدر » تقف حائلا دونه ·

وقصدى هنا هو أن ظهور هذه الفكرة فى الفصل الحادى عشر لا يبرره التنظيم الكلى للكتاب ، وأنه يكشف عن مظهر ضعف ، وعجز عن التحكم مرتبطين ارتباطا وثيقا بتحول الرواية من قصة دوروثيا الى شىء آخر ·

والشىء الآخر مذكور فى الجملة التى تبدأ بالكلمات « المجتمع الريفى القديم ··· » ونتبين ، ونحن نقرأ ، حقيقة أن مركز الاهتمام فى الرواية يتحول فعلا بحيث لا تصبح قصة مس بروك الآن غاية فى ذاتها بل نقطة بداية · والمطلوب منا تأمله ، لا يقل عن مجمل الحركة المستترة للمجتمع الريفى · لقد أصبحت الخلفية هى الموضوع ·

ولقد سبق لنا أن ألمحنا بأن هذا كان لابد أن يكون كذلك ـ فقصة دوروثيا « مصوغة » باحكام فى تلك الفصول الأولى فى المجتمع الذى تنتمى اليه ، لدرجة أنه يبدو شبه محتم أن معالجة دوروثيا معالجة مناسبة لابد أن تشتمل معالجة لعالم ميد لمارش بدرجة أوفى من تلك التى طمعنا فيها قبلا ، وأنه ما من شك أن جورج اليوت ، أمام شعورها بهذه الضرورة ، قد عدلت خطة الكتاب وسمته رواية ميد لمارش · والسؤال المركزى فى تقييمنا للرواية هو « الى أى حد نجحت فى هذه المحاولة العظيمة الطموحة لتحتوى وتكشف علاقة كل قصة فردية ، قصص

دوروثيا ، وليدجيت وبلصترود بالصورة الكلية ، عالم ميد لمارش ؟ ·

ولقد كتب دكتور ليفيز فى قسمه بالغ الأهمية عن جورج اليوت فى كتـابه **التقليـد العظيم** The Great Tradition : « كانت جـورج اليـوت قـد قالـت فى رواية **فيلكس هـولت** Felix Holt على سـبيل الاعتـذار عن الحبز الـذى خصصـته لـ « التغيـيرات الاجتماعية » و « الشـئون العامة » : ليست هنـاك حـاة خاصـة لم تقررها حياة عامة أوسع منها » · والهدف المتضمن فى هذه الملحوظة يتحقق بروعة فى رواية ميدلمارش وقد حققته روائية تتجلى عبقريتها ذاتها فى تحليل عميق للفرد » (٦) · وبالعبارة الأخيرة ـ التى تؤكد على التحليل العميق ـ يجد المرء أنه لابد بلا شك من الموافقة دون أن يطمع فى اضافة شيء ذا قيمـة الى الملاحظات الواردة عن كازوبون ولبدجيت وروزاموند وبلصترود ، كما لا يجد نفسه مستعدا للاختلاف مع تقديره لتناول جورج اليوت لكل من لاديسلو ودوروثيا ·

ورواية **ميد لمارش** كتاب قوى وذكى بدرجة رائعة ، وتكمن قوته فى معالجته حالات شخوص فرديين مقامين بثبات فى موقف اجتماعى واقعى (ولأن لاديسلو Ladislow لا يقام مثلهم بل يبقى فردا خياليا رومانسيا فانه علامة فشل) · ولكن يبدو لى أن هناك تناقضـا فى قلب رواية **ميدلمارش** ، تناقض بين نجاح الأجزاء والفشـل النسبى للمجمـوع · وليست رواية **ميدلمارش** ككل كتابا عميق التأثير · فالأثر الكلى شاسع الانطباع ، ولكنه ليس شاسع الاجبار ـ ذلك أنه يعدل وعينا ويثريه ولكنه لا يغيره كثيرا · ونحن نتأثر بأشياء معينة فى الكتاب : بكشف عجز كازوبون ، وببشـاعة مأزق لدجيت ـ روزاموند (بالطبع لوقعه كمؤثر على مشاعرنا) هو عاجز عن العثـور على شرخ فى درعها الأبيض الناصع ، وهى غير كفء لفهم نوع الشخص الذى كان يمكن أن يكونه ، وبزوال أوهام دوروثيا بالنسبة لروما ، وبالمشهد الذى ترتضى فيه مسز بلصترود نصيبها فى سـقوط زوجهـا المفاجيء · فمسز بلصترود ، التقليدية ، الضحلة ، المعتدة بنفسها ، واحدى دعائم الكنيسة ومجتمع ميد لمارش البورجوازى تعلم بعار زوجها المشين من خلال كشف ماضيه المخزى كليا :

« **قال الأخ بتعاطف جاف مع حسن النية : « ولكن عليك أن تتحملى بقدر الامكان يا هارييت · فالناس لا يلومونك · وسأقف الى جانبك مهما كان قرارك » ·**

« **فقالت مسز بلصترود : « اعطنى ذراعك يا وولتر الى أن نصل الى العربة · فأنا اشعر بضعف شديد » ·**

« وعندما عادت للبيت كانت مضطرة لأن تقول لإبنتها : « أنا لست على ما يرام يا عزيزتى ، وانا مضطرة أن أذهب لأرقد · اسهرى على خدمة والدك · واتركينى فى هدوء ـ ولن أتناول أى غذاء » ·

« وسكت باب حجرتها عليها · كانت فى حاجة لبعض الوقت تتعود فية على ادراكها المشتت وحياتها البائسة المبتورة قبل أن تستطيع المضى باتزان نحو الوضع المقسوم لها · وكان قد وقع ضوء جديد كشاف على شخصية زوجها ولم يكن فى وسعها الحكم عليه برفق ، وعاودتها السنوات العشرون التى ظلت طيلتها تثق فيه وتوقره بفضل كل ما أخفاه عنها ـ (عاودتها) بتفاصيل جعلتها تبدو لها خداعا بغيضا · كان قد تزوجها وهو يخفى خلفه تلك الحياة الماضية الزائفة ، ولم تبق لديها الثقة اللازمة لتدفع ببراءته من المساوىء المنسوبة اليه · وجعلت طبيعتها الأمينة المتباهية ، ومشاركتها فى عار مكتسب ، تجربة مريرة مرارتها لأى مخلوق آخر ·

« ولكن هذه المرأة غير مكتملة التعلم ، التى كانت عباراتها وعاداتها كشكولا عجيبا ، كانت لها داخليا روح وفية · فالرجل الذى قاسمته رخاءه طيلة نصف عمر تقريبا ، والذى ظل على تعلقه بها دون تغيير ، الآن وقد حق عليه العقاب ، لم يكن فى الامكان فى نظرها أن تتخلى عنه بأية حال · وهناك نوع من التخلى يجلس فيه المرء الى نفس المنضدة ويرقد على نفس الأريكة مع الشخص المتخلى عنه فيساعد على مزيد من ذبوله بالتقارب المجرد من الحب · وكانت تعلم عندما سكت بابها ، أن عليها أن تفتحه وقد استعدت للنزول لزوجها التعس لتحتوى أساه ، ولتقرر بالنسبة لخطيئته أنها سوف تحزن ولا توبخ ، ولكنها كانت محتاجه لوقت تجمع فيه عزيمتها ـ كانت فى حاجة لأن تنتحب مودعة كل ضروب السعادة والعزة فى حياتها · وعندما قررت أن تنزل ، أعدت نفسها ببعض التصرفات التى قد تبدو طائشة للمشاهد القاسى ، وكانت هذه التصرفات هى وسيلتها لتقرر لكل المشاهدين (مرئيين وغير مرئيين) أنها قد ارتضت الهوان · فقد خلعت عنها كل زيناتها وارتدت ثوبا بسيطا أسود ، وبدلا من قبعتها الكثيرة الزخرف وتسريحتها الضخمة ، أرسلت شعرها بالفرشاة الى أسفل والى الجانبين مع قبعة بسيطة ، مما جعلها تبدو كواحدة من أوائل الميثوديين an early Methodist (١) ·

« وكان بلصترود الذى علم بأن زوجته كانت قد خرجت ثم عادت لتقول : انها ليست على ما يرام ، كان قد مضى الوقت فى حالة توتر مساوية لحالتها · كان قد تطلع لعلمها بالحقيقة من أشخاص آخرين ، وكان قد تقبل هذا الاحتمال كاجراء أسهل على نفسه من أى اعتراف · ولكن الآن وقد تصور أن لحظة معرفتها قد حلت ، لبث ينتظر النتيجة فى كرب · وكانت بناته قد وافقن على تركه ، وبالرغم من أنه وافق على أن يحضروا بعض الطعام له فانه لم يمسه · وشعر بنفسه يهلك ببطء فى بؤس بدون شفقة · ولعله لن يرى الحب فى وجه زوجته ثانيا أبدا · وكلما اتجه نحو ربه بدا له أنه ليس من رد الا وطأة العقوبة ·

وكانت الساعة الثامنة قبل أن يفتح الباب وتدخل زوجته · ولم يجرؤ على النظر اليها · فقد جلس ناظرا الى الأرض ، وبينما كانت تقترب منه خيل اليها انه بدا أصغر

---

(١) أحد اتباع الحركة الدينية الاصلاحية التى قادها فى أكسفورد باسجلترا عام ١٧٢٩ تشارلز وجون ويزلى محاولين فيها احياء كنيسة انكلترا · (قاموس المورد ص ٥٧٥) (المترجمة) ·

حجما · كان يبدو ذابلا ومنكمشا للغاية · واعترافها مزيج من عطف جديد ورقة قديمة كموجة عارمة ــ وقالت بوفار ولكن بعطف وهى تضع احدى يديها على يده المستندة الى ذراع المقعد ، والاخرى على كتفه :

« انظر لأعلى يا نيكولاس » ·

فرفع عينيه مجفلا ونظر اليها لحظة ، نصف مشدوه · كان وجهها الشاحب ، وثوب الحداد الذى ارتدته ، ورعشة فمها ــ كانت كلها تقول « أنا أعرف » : واستقرت عيناها ويداها عليه · فانفجر باكيا وبكيا معا وهى تجلس الى جانبه · ولم يكن فى وسعها بعد التحدث معا عن العار الذى كانت تشاركه فى تحمله ، ولا عن الحقائق التى جلبته لهما : كان اعترافه صامتا ــ وكان وعدها بالوفاء صامتا أيضا · ورغم أنها كانت واسعة الأفق الا أنها مع ذلك كانت تتحاشى الكلمات التى يمكن أن تعبر عن ادراكهما المتبادل كما تنكمش خوفا من جمرات النار · وعجزت عن سؤاله « كم منه اشاعات وشكوك ؟ » ولم يقل هو : أنا برىء ؟

فى حدث مثل هذا يجرى استكشاف الأساس الأخلاقى والعاطفى ببصيرة وتعاطف رائعين للغاية : ونحن لا نتأثر فقط لأن اهتمام جورج اليوت المعنوى بهذا القدر من العمق والتأكيد ، بل لأن المشهد بتشعباته العديدة (بما فى ذلك المقارنة المتضمنة فى موقف روزاموند) يقدم (للقارىء) بشعور عميق بالتداخل الاجتماعى الذى يصنع الحياة · ومع ذلك ــ وهذا هو التناقض فى الرواية ــ فان هذا الشعور بالتداخل الاجتماعى ، الذى يتم كشفه لنا بدرجة رائعة فى تحليل المأزق الفردى والذى تبحث عنه جورج اليوت خلال الرواية بكل ثبات ووعى (هذا الشعور) لا يبث الحياة فى الكتاب ككل ·

واذا تناولنا رواية **ميد لمارش** من حيث اكتمالها فأننا نكاد نجد فيها كل شىء تقريبا باستثناء ما هو أساسا أكثر الأمور أهمية على الاطلاق : ذلك التدفق النابض الحاسم للكائن الحى · وبالرغم من انجازات الكتاب الرائعة ورغم الذكاء الهائل الذى يسيطر عليه بأسره ونجده مجزيا فى كل مرة نعاود قراءته بضروب جديدة من عمق الادراك وثراء جديد فى التحليل والملاحظة ، فان هناك شيئا ناقصا · فنحن لا نهتم بهؤلاء الناس بنفس القدر الذى يجدر بنا أن نهتم بهم لو أتيح لنا نفس الكم من الحياة والحكمة البشرية المتضمنة فيه · والعنصر الذى نفتقده ليس الفهم ولا التعاطف ولا الدفء ولا الجدية بالطبع ·

· · ان جورج اليوت أكثر الروائيين ذكاء ، وهى تعرف دائما ما تريد ، ولا تتحاشى أبدا تناول أى موضوع · ولكن يبدو أنه ينقصها ما يمكن تسميته الشعور بالحركة الأساسية للأشياء ، وهى تتحسس طريقها الى هذا الشعور ولكنها لا تحصل عليه · ورغم كل ادراكها وكل تعاطفها

الانســانى وما فى عقليتهــا من نبــل وسماحة فثمــة عنصر من الحيــاة يفلت منها ـ ذلك الشعور بالتناقضات داخل كل حركة وموقف ـ وهو الذى يشكل القوة الدافعة للنشاط الفنى ، والذى ربما كان الشاعر كيتس Keats يسعى للتعبير عنه عندما أشار الى « مقدرة شكسبير السلبية » ٠

وتملك جورج اليوت هذه المقدرة السلبية عندما تستكشف جوانب موقف معين أو مشكلة محددة ٠ ثم يتم بالضرورة قبول الصراعات داخل الجوهر وهذه اذ تتقاتل للنفاذ الى الخارج تبث فى المشهد نسمات الحياة ٠ ولكن يبدو كأنما لا يوجد فى فلسفتها ولا فى وجهة نظرها المرســومة بقصد مكان للتناقضات الداخلية ٠ وأظن أن كلمة « محتم » الواردة فى جملة فى رواية فيلكس هولت Felix Holt والمقتبســة فى بحث مستر لبفيز كلمة مهمة ٠

وانى أعتقد أن معظم نواحى ضعف رواية **ميد لمارش** تنشأ من هذا ٠ وهو السبب فى الفشل فى اضفاء وحدة عضوية على الرواية ٠ والغرض بوضوح هو أن تكون بلدة ميدلمارش ذاتها عامل الوحدة ، ولكنها فى الواقع ليست كذلك ٠ « فالحركة الخفية » للمجتمع التى تشــير اليها جورج اليوت نفسها لاتنجح الكاتبة فى الاستحواذ عليهــــا فى الرواية المكتملة ٠ وبالعكس فان صورة المجتمع التى تقدمها صورة ثابتة ، وليس الأمر كذلك لمجرد أن المجتمع الريفى فى وسط انجلترا The Midlands حوالى سنة ١٨٧٢ كان فعلا غير متغير نسبيا ٠ (فما من مجتمع يبدو ثابتا بالفعل عندما ينظر اليه فنان) ولو أنه ربما كان من الأهمية بمكان أن جورج اليوت وهى تكتب فى سنة ١٨٧٠ قد عادت بروايتها أربعين سنة للوراء ٠ والأهم من ذلك هو فشل محاولاتها لاضفاء « صبغة تاريخية » (مثل عرض السكك الحديدية ، ومشاهد الانتخابات) وهى مشاهد مؤداة بأمانة ولكنها ليست مقنعة من وجهة النظر الفنية وليست متجانسة مع نمط الرواية ٠

٠ والأمر الأكثر أهمية هو أن القصص المتنوعة المتضمنة فى الرواية ، بالرغم من تشابكها بفعل الحبكة غير المحكمة ، ليست لها وحدة عضوية ، وكثير من الشخوص الرئيسيين أقارب فى الدم ولكن علاقتهم الفنية داخل نمط الرواية غير محققة تماما ٠ وحقيقة توجد بين قصة دوروثيا وقصة ليدجيت علاقة أساسية ٠ فمجال عمل ليدجيت (وليس كونه رجلا مجرد صدفة) هو الوجه الآخر لثيمة « القديســة تيريزا » ٠ « ان ليدجيت ودوروثيا معا هما وسيلة نقل الثيمة الرئيسية فى رواية **ميد لمارش** ٠ والحل الوسط الذى ينتهى اليه كل منهم بين الحياة التى تمنوها والحياة التى تسمح بها الظروف ترمز للفكرة المتضمنة فى لب الكتاب » (٨) ٠

وملحوظة مسز « بينت Mrs. Bennett في محلها · وعبارة « الحياة التى تسمح بها الظروف » فى رأيى فى منتهى الأهمية ، ذلك لأن القصور فى رؤية المجتمع المتضمنة فى رواية ميد لمارش يتجلي فى هذه العبارة كما أنها تنبيء عن سبب فشل جورج اليوت النهائى فى تطويق حركته · والمجتمع فى هذه الرواية مقدم لنا على طريقة « حدث هنك » ، أى أنه جزء من زحف تاريخى يوحى به ذهنيا فقط · ولأن عالم ميدلمارش هو الحقيقة الثانية المسلم بها ، فانه يتحتم رؤية شخوص الرواية على أنهم فى قبضته · ذلك أن لديهم الحرية فى اتخاذ قرارات أخلاقية معينة محصورة فى حدود عالم ميدلمارش ، ومع ذلك فهم فى وضع الأسرى لهذا العالم ·

ومن هنا ينشأ اغراء جورج اليوت ، بمجرد قبولها المضامين الاجتماعية لقصتها ، أن نقدم « مصيرا » غير مقنع ومصطنع · فالفنان فيها (جورج اليوت) لا يؤمن بهذا المصير ، ولهذا فعندما ينشغل خيالها كليا فى فحص مشكلة واقعية للعلاقات الفردية تختفى فكرة مصير اجتماعى محتوم ، ولكنها (الفكرة) تبقى دائما قابعة فى الخلفية ، وتمتص تدريجيا حيوية الرواية ككل ، وهى بمعنى ما ، نتاج قوة جورج اليوت ، واعترافها بالأساس الاجتماعى المركب للأخلاق · ولو أنها لم تشعر باضطرارها لجعل ميد لمارش الشخص الرئيسى لكتابها (وهو اضطرار نابع من أمانتها فى التحليل) لما احتاجت الى المزيد من الفهم الاجتماعى الذى تضمنته فكرتها المتأخرة للرواية ، ولما حاولت احراز هذا التقدم على فن جين أوستن ـ تلك المحاولة التى جعلتها فى نفس الوقت روائية أكثر تأثيرا وأقل ارضاءا من جين أوستن ·

ورؤية جورج اليوت للمجتمع هى فى نهاية المطاف رؤية آلية (Mechanistic) (أ) وحتمية Determinist ، ويسيطر عليها شعور قوى بسطوة المجتمع ، ولكن شعورها بالكيفية التى يتغير بها ضعيف جدا · ولهذا تميل مواقفها الأخلاقية مثل رؤيتها الاجتماعية لأن تكون سكونية Static

« اننا جميعا نولد فى غباء أخلاقى ـ ونعتبر العالم ضرعا لتغذية ذواتنا العليا » (٩) · ورغم أن الصورة تبدو فى مجالها المحدد أكثر من نصف تهكمية ـ الا أنها ذات مغزى لأنها تلمح الى فلسفة آلية كليا ، (ليست مغايرة لفكرة لوك Lock عن العمل على أنه صحيفة بيضاء خالية)

(أ) تتبع المذهب القائل بأن العمليات الطبيعية (كالحياة) قابلة للتفسير بقواميس الفيزياء والكيمياء » · (المورد ص ٥٦٧ طبعة ١٩٧١) · المترجمة ·

وفيها يكون الفرد سلبيا في الأساس ، يتلقى الانطباعات وينفعل بالعالم الخارجي ولكنه لا يكاد يقوى على تغييره ٠

وليس من قبيل الصدفة أن الآمال البشرية تتعثر فى رواية **ميدلمارش** ٠ فكل الشخوص الرئيسيين ، باستثناء دوروثيا ولاديسلو ومارى وفريد ، تهزمهم ميدلمارش ــ ولا يهزم كل من مارى وفريد فقط لأنهما لم يحاربا أبدا معركة مكتملة مع قيم مجتمع ميدلمارش ٠ حقيقة أن آل جارث يرفضون العناصر غير المستساغة لأخلاقيات القرن التاسع عشر مثل اختطاف مال فيذرستون العجوز ، وغش ورياء بلسترود ــ ولكنهم يقبلون البنية الأساسية لميدلمارش على أنها سليمة ولا سبيل لتجنبها ٠ والسلوك المثالى الذى تطلبه مارى من فريد هو الاستقامة والعمل الشاق فى صلب الموقف الراهن ، وهى مستويات مقبولة فى مجالها ، لكنها غير مناسبة (كما نكتشف بمجرد تطبيقها على مأزق ليدجيت) كاجابة على المشكلات الأخلاقية العويصة التى يثيرها الكتاب ككل أو على ثيمته الرئيسية ، ومن السهل ملاحظة أن توترات الكتاب فى الفقرات الخاصة بجارث وفنسى أقل حدة بكثير منها في أقسام دوروثيا وليدجيت أو بلسترود ٠

والواقع أن فلسفة جورج اليوت الآلية Mechanistic هى أيضا أساس الضعف الذى أشرنا اليه فى بدء هذا المقال ، فى منهجها لتقديم المسائل الأخلاقية لنا مهددة بالخطر فى الرواية ٠ ويحسن التأكيد على أن نقطة البحث هنا ليست أن اهتمامها الأخلاقى يجب أن يكون ثابتا ومحددا ، ولا أنه يجب علينا ارجاعنا باستمرار الى ضمائرنا أنفسنا ، ولكن أنها تفعل ذلك بطريقة تضعف توتر المشهد الذى تصفه وتضع شخوصها على بعد بحيث تجعل من الصعب نقل مشاعرهم بطريقة حميمة ٠ وانى على يقين من أن دكتور ليفيز على حق تماما اذ يؤكد عدم صلاحية رؤية جورج اليوت المتضمنة فى كلمات هنرى جيمز :

« نحن نشعر معها ، دائما ، أنها تسير من المجرد الى المجسد وأن شخوصها ومواقفها تنشأ ، مثل التعبير ، فى وعيها الأخلاقى ، وأنها فقط بطريقة غير مباشرة نتاج مشاهدتها » (١٩) ٠

وأنا لا أعتبر الاهتمام الأخلاقى المستمر فى رواية **ميدلمارش** مجردا ولا أظن أن جورج اليوت تحاول فرض أفكار مجردة على جزىء حياة مستعص ٠ فبرغم كل انشغالها الأخلاقى العميق فان أوجه الشبه بين هذه الرواية وبين القصة الواعظة محدودة ٠

وعلى العكس فمنهجها هو تقديم موقف معين بأقصى درجات التجسيد،

ثم جذب انتباهنا الى المسائل الأخلاقية التى تتضمنها الخيارات اللازم اتخاذها • وقد يكون منهجا ثقيل الحركة ، فنحن نشعر ببعض الضيق ونحن ننتقل فى الرواية من أزمة أخلاقية لأخرى لقسوة الأداء • ولكن مصدر الضيق ليس أية خطة مجردة تقبل خلف الستار ، بل طبيعة أحكام جورج اليوت الأخلاقية ذاتها ، فيوجد فى كثير من الأحيان نوع من الفتور فيها ، وهذا يضعف بالفعل الصراعات داخل المشهد الذى تقدمه • ويأتى الفتور — على ما أظن — من الافتراضات المتضمنة فى رؤيتها الأخلاقية للعالم كضرع •

وبتعبير آخر يمكن القول بأن مقاييسها للحق والباطل (وربما يكون توكيدها « للقانون » وتعاطفها مع « اليهودية » اللذين لم تكسف عنهما فى هذا الكتاب — لهما مغزاهما) لا تتناسب تماما مع الطبيعة المركبة لرؤيتها الاجتماعية • وتقد هنرى جيمز بأن شخوصها ومواقفها لا تصور بكيفية مرنة غير مسئولة ، قد أسيئت صياغته مما عرضه لسوط دكتور ليفيز وتقريعه ، ولكنه مع ذلك تلميح لناحية ضعف أصيلة وواضحة • فسمو تفكير جورج اليوت فى جديتها الأخلاقية (ربما يمكن وصفها على أنهـا المذهب النفعى Utilitarianism بعد تعديلات كل من جون ستيوارت ميل وكومت ، ومسيحيتها البروتستانتية المبكرة) له بالفعل تأثير غير موات على الرواية ، ليس لأنه أخـلاقى أو جاد ولكن لأنه آلى ولا جدلى Undialectical •

ومثل كل المفكرين الآليين تنتهى جورج اليوت الى الهروب الى المثالية Idealism • وفى هـذه الدراسـة للمجتمع البورجوازى يوجد ثلاثة ثوار — دوروثيا ولاديسلو وليدجيت — تقودهم تطلعاتهم الى عدم الرضا العميق بعالم ميدلمارش ، ويمثل ثلاثتهم جميعا قيما أسمى من قيم هذا العالم ويرغبون فى العيش بناء عليها • وهم « النفوس الورعة » التى تسعى لخدمة الانسانية عن طريق العلم والفن والتعاطف المشترك • ويهزم مجتمع ميدلمارش ليدجيت عن طريق زواجه بروزاموند • وقصة هزيمته المريرة هى أرق الأشياء وأكثرها تأثيرا فى الرواية • ولكن من المهم أن نعرف أن ليدجيت ، مثل كل باقى الفاشلين فى الرواية ، يفشل بسبب قوته لا ضعفه •

ولا توجد بطولة فى رواية **ميدلمارش** (اذا تركنا جانبـا دوروثـا ولاد يسلو بعض الوقت) كما لا يوجد صراع مأساوى — وهذا غير متاح ، لأن منطق المأساة ، والصراع الذى يصاب فيه البطل بسبب قوته ذاتها وعن طريقها يخرج عن نطاق خطة جورج اليوت للخليقة • فلأن نظرتها آلية ولا ثورية لا يمكن لأحد أن يحارب ميدلمارش أو يغيرها ، وأقصى

ما يستطيعونه هو أن يحسنوها قليلا (كما يفعل فربراذر Farebrother ودوروثيا الى حد ما) بأن يكونوا « أفضل » قليلا من جيرانهم . ولكن أقصى ما يستطيع أغلبهم أن يسموا اليه ـ مثل مارى جارث ومسز بلصترود ـ هو الاذعان اللا عاطفى لمشيئتها . ولهذا فحتى الشخوص « المتعاطفين » يتحتم عليهم اما أن يبقوا سلبيين أو أن ينحنوا راكعين بسبب أخطائهم أنفسهم . فبالرغم من أن جورج اليوت تكره ميدلمارش الا أنها تؤمن بحتميتها فهى العالم وهى ضرعنا .

ومع ذلك فلأنها تكره قيم المجتمع الذى تصوره ولأن لديها ثقة فى الرجال والنساء لا تستطيع فلسفتها الآلية أن تبددها ، فانه يتأتى على جورج اليوت أن تجد مخرجا من مأزقها . ولما كانت انسانيتها النبيلة تشكل جوهر الرواية بأسرها ، حتى نواحى ضعفها ، فانها لا تستطيع الاذعان عاطفيا لفلسفة تربط شخوصها الى الأبد بعالم ميدلمارش . ومن هنا تبرز أهمية تيمة القديسة تيريزا ، سواء بالنسبة لمكانتها فى الرواية ، أو بالنسبة للخاصية العاطفية اللاهثة والمنطلقة والمثيرة للارتباك التى تعززها . من هنا أيضا تأتى مشكلة دوروثيا ولاديسلو برمتها . ولقد بين دكتور ليفيز ببراعة طبيعة عدم ارضاء شخصية دوروثيا (للقارىء) ـ عنصر ما يسميه التدليل الذاتى المتأصل فى ابداعها .

« ان دوروثيا ... نتاج « تعطش روحى » لدى جورج اليوت ذاتها ـ وهى حلم يقظة آخر للذات المثالية ـ هذا الاستمرار ـ وسط كل ما هو مغاير .. للطيش القديم ، مثير لأقصى درجات الاستياء . فلدينا تناوب بين البصيرة المتزنة اللاشخصية لحكمة معتدلة وبين ضرب من الاضطرابات العاطفية وتعزيزات الذات فى طور المراهقة » (١١) .

ومع ذلك ، فرغم كل التعمق فى تحليل دكتور ليفيز فمن الصعب أن نوافق تماما على ما يخلص اليه من أن « قصور الكتاب ... يكمن فى دوروثيا » . ذلك لأنه بالرغم من وجود هذا القصور (الذى يستفحل مع تقدم الكتاب) فمن الصدق أيضا القول بأن الكتاب يستمد قوته من دوروثيا . وبالرغم من كل تحفظاتنا فان دوروثيا ـ هى الأعمق استحواذا على تصورنا من بين باقى شخوص الرواية . وان تطلعها لحياة أكثر نبلا من طريقة الحياة فى ميدلمارش هو الذى يشكل القوة الايجابية العظيمة فى الرواية ، والقوة التى ـ قبل كل شىء ـ تقاوم وتعادل الميل لتقديم المجتمع كقوة ثابتة لا يمكن قهرها ، خارج الشخوص أنفسهم . والواقع أن دوروثيا وحدها هى التى تتمرد بنجاح مع لاديسلو على قيم ميدلمارش .

وكلمة « بنجاح » تحتاج للتحديد . فأولا دوروثيا ذاتها لها من صفات « السيدة الكريمة » أكثر مما يبدو أن جورج اليوت مستعدة

للاعتراف به ، وهناك دائما (ولو أنه لا يجوز لنا المبالغة فى تقدير هذه النقطة) دخل سبعمائة جنيه سنويا بينها وبين الايحاءات الكاملة لموقفها . والأهم من ذلك هو أن نجاح تمردها محدود بدرجة الاقتناع الفنى الذى يقدمه . وعنصر « حلم البقظة » عند دوروثيا الذى يؤكده دكتور ليفيز يشكل قصورا أساسيا للغاية . ولكن هذه الصفة ، وما نشعر به من اضفاء المثالية ، وبأن هناك شيئا لم يتحقق بالكامل ، يرجع كما يتراءى لى ، لا الى أى سبب ذاتى ، ولا لنقص فى النضج العاطفى لدى جورج اليوت ذاتها (فمن الصعب ان نرى كيف استطاعت أن تجمع بين انجازها الكلى الرائع فى الرواية وبين ذلك النقص فى النضج) ، بل لنواحى القصور فى فلسفتها وادراكها الاجتماعى .

وتمثل دوروثيا ذلك العنصر فى التجربة البشرية الذى لا مكان له فى الكون الحتمى لمذهب المادية الآلية . حاجة الانسان لتغيير العالم الذى يرثه .

وتظهر دوروثيا بالقوة التى نراها عليها فى الرواية بالضبط لأنها تحتوى هذه القوة الدافعة الأساسية فى الحياة البشرية . وهى تفشل فى النهاية لأنه لا مكان لها فى فلسفة جورج اليوت الواعية . و « المنطقة المستعصية » المتمثلة فى درجة اخفاق جورج البوت هنا هى المنطقة المستعصية للمثالية فى نظرتها للعالم .

أما عن لاديسلو فالنجاح فى تحقيقه أقل كثيرا منه فى تحقيق دوروثيا ، وهو يفوقها كثيرا فى كونه مجرد شخصية خيالية ، وتصوير مثالى رومانسى لنوع الرجل الذى تستحقه . والواقع أننا لا نصبح فعلا غير مرتاحين بالنسبة لدوروثيا الا عندما نصبح مرتبطة به . ومن الطريف جدا أن لاديسلو هاو للفن محترم وبوهيمى بدون الحقيقة الخسيسة للمذهب البوهيمى ، ويكاد يجسم كل شيء هرب اليه المتمردون غير المؤثرين فى أواخر العصر الفيكتورى ، وينقذه فقط من التدهور المتضمن فى طريقة حياته ، الدعم المالى المريح الذى يأتيه من كازوبون ، ومستر بروك وأخيرا من دوروثيا ذاتها . واخفاق جورج اليوت الفنى بالنسبة للاديسلو ، اخفاقها فى جعله شخصا محققا على المستوى الفنى لباقى شخوص الرواية ، وثيق الصلة باللاواقعية الاجتماعية فى ابداعه . وهو فنيا غير « موجود » وليس محسوسا ، لأنه اجتماعيا ليس مجسدا ، بل أضفيت عليه المثالية .

وانى أرى أن من الأهمية بمكان أن نتعرف على العلاقة بين ضروب الضعف فى رواية **ميدلمارش** ونواحى القصور فى فلسفة جورج اليوت .

ذلك أن بالرواية نوعين من الضعف يبدوان لأول وهلة غير مرتبطين ، بل قل متعارضين • وفى المقام الأول هناك الميل نحو الفتور والبلادة ، وهو اتجاه رأيناه مرتبطا بنظرتها شبه النابتة للمجتمع والأخلاق • وفى المقام الثانى هناك عنصر العاطفية غير المحسوبة المتضمنة فى علاقة دوروثيا ولاديسلو • والواقع أن نوعى الضعف ليسا متعارضين ، بل انهما وجهان لعملة واحدة • فان عدم صلاحية فلسفتها الآلية ذاتها ، وفشلها فى تجسيد شعور حوارى dialectic بالتناقض والحركة (ان هذا) هو الذى يدفع جورج اليوت لاضفاء المثالية على تطلعات دوروثيا •

وبالرغم من شعور تولستوى المتغلغل فى الجدل بالنسبة للحياة والميلاد والنمو والتطور ، فبنفس القدر الذى تضعف فيه رواية **الحرب والسلام** War and Peace بسبب نظرته التاريخية الآلية والحتمية فان فلسفة جورج اليوت اللاجدلية تضعف الأثر الكلى الذى تهدف اليه الكاتبة • ومع ذلك فلم يسبق لكاتب قبلها أن حاول بمثل هذا الوعى وهذا الصدق أن يورد الترابط المتداخل فى الحياة الاجتماعية ولا فى الطبيعة المتغيرة للأفراد ولعلاقاتهم • فهى كاتبة عظيمة ومخلصة وانسانية — وقد يكون من الصدق القول بأنه بالرغم من نواحى الضعف المتناهية فى عملها — فان روائيى المستقبل سيعاودون قراءة **ميدل مارش** أكثر مما سيفعلون مع أية رواية انجليزية أخرى •

★★★

الاحـــالات

NOTES AND REFERENCES

N.B. Owing to the great variety of editions I have given chapter rather than page references in the case of novels which are divided into chapters.

نظرا للتنوع الكبير فى الطبعات فقد أعطيت احالات الفصول بدلا من الصفحات فى الروايات المقسمة الى فصول ٠

1. Henry James : **The Art of Fiction** (1948. ed.), p. 12, (my italics A. K.)
2. **Aspects of the Novel** (1947. ed), p. 196.
3. See below p. 48 ff.
4. **Scrutiny**, Vol. II, no. 4, p. 376.
5. See Aldous Huxley : **Do What You Will** (Thinkers Library no. 56, 1937).
6. Spanish picaresque novel, pub. 1554.
7. Guzman de Alfarache, by Alemàn, 1599, trans. English 1622.
8. By Thomas Nashe, 1594.
9. See in particular H. M. and N. Chadwick : **The Growth of Literature** (1932-40) : W. P. Ker : **Epic and Romance** (1897 ; Bertha Phillpotts : **Edda and Saga** (Home Univ. Library, 1931).
10. E. Vinaver : **Works of Thomas Malory** (1947). Introduction p. lxv.
11. Christopher Caudwell ; **Illusion and Reality** (1946 ed.) p. 26 ff.

PART II

1. **The Pilgrim's** Progress, 1st Part
2. Jack Lindsáy : **Bunyan, Maker of Myths** (1937), p. 194.
3. **Jonathan Wild**, Book I, ch. VIII

4. ibid., Book I, ch. IX.

5. See especially F. R. Leavis's analysis of **Hard Times** (in **The Great Tradition**, 1948) and **The Europeans** (**Scrutiny**, Vol. XV no. 3).

6. Henry Reed : **The Novel Since 1939** (British Council, 1946).

7. Godwin : **Fleetwood** (1832 ed.), Preface

8. Q. D. Leavis : **Fiction and the Reading Public** (1939), p. 102.

9. See especially R. H. Tawney : **Religion and the Rise of Capitalism** (1926).

10. **Robinson Crusoe** (Everyman ed.), p. 6.

11. Q. D. Leavis, op. cit., p. 104.

12. **Colonel Jack** (Novel Library ed.), p. 62.

13. **Clarissa** (Everyman ed.), Vol. I, letter XLIV.

14. Brian W. Downs : **Richardson** (1928), p. 76.

15. ibid., p. 76.

16. **The Great Tradition** (1948), pp. 3-4.

17. **Joseph Andrews**, Book III, ch. XIII.

18. ibid., Book I, ch. XII.

19. **Tom Jones**, Book IV, ch. II.

20. ibid., Book IV, ch. XIV.

21. Henry James : **The Princess Casamassina**, Preface.

22. **Tristram Shandy**, Book I, ch. XXII.

23. ibid., Book V, ch. VII.

PART III

Introduction :

1. G. Lukacs : **Studies in European Realism** (1950), p. 150.

2. Letter to Howard Sturgis, Aug. 5, 1914.

EMMA

1. **Scrutiny**, Vol. X, nos. 1 and 2.
2. **Emma** Vol. III, ch. XV.
3. ibid., Vol. II, ch. XIV.
4. ibid., Vol. III, ch. XI.
5. ibid., vol. II, ch. XVII
6. Ibid., Vol. I, ch. X

THE HEART OF MIDLOTHIAN

1. **Heart of Midlothian**, ch. XLVII.
2. ibid.
3. **The Living Novel (1946)**, p. 52.
4. **Sir Walter Scott, Bart.** (1938), p. 309.
5. **Chronicles of the Canongate,** Introduction, ch. V.
6. **Heart of Midlothian,** ch. IV.
7. ibid., ch, IX.
8. **Guy** Mannering, ch. VIII.
9. **Heart of Midlothian,** ch. L.
10. ibid., ch LII
11. **Aspects of the Novel** (1947 ed.), p. 46 ff.
12. **The Novel and the People** (1937), p. 60.

OLIVER TWIST

1. **Oliver Twist**, ch. XII.
2. ibid., ch. V.
3. ibid., ch. I.
4. ibid., ch. IX.
5. ibid., ch. I.
6. bid., ch. V.

7. ibid., ch. XLIII.

8. ibid., ch. L.

Notes and References.

WUTHERING HEIGHTS

1. **Wuthering Heights**, ch. IX
2. ibid., ch. XVI.
3. ibid., ch. VI.
4. ibid., ch. III.
5. ibid., ch. IX.
6. ibid., ch. X.
7. ibid., ch. XII.
8. ibid., ch. XIV.
9. ibid., ch. XV.
10. ibid., ch. XIV.
11. ibid., ch. XX.
12. ibid., ch. XXXIII.
13. **Scrutiny**, Vol. XIV, no. 4.
14. **Wuthering Heights,** ch. XXXIV.
15. **Modern Quarterly**, Miscellany no. I (1947).
16. **The Common Reader** (Pelican ed.), p. 158.

VANITY FAIR

1. **Vanity Fair**, ch. I
2. **The Craft of Fiction** (1921), p. 95.
3. **The Structure of the Novel** (1946 ed.), p. 24.
4. Vanity Fair, ch. LIII.
5. **Culture and Anarchy** (1932 ed.), p. 84.
6. **Early Victorian Novelists** (1945 ed.), p. 80.

7. **Vanity Fair**, ch. XLI

8. ibid., ch. XII.

9. ibid., ch. LXI.

10 ibid., ch. LXVII.

MIDDLEMARCH

1. **Middlemarch**, ch. I.
2. ibid., ch. VI.
3. ibid., ch. XX.
4. ibid., Prelude.
5. ibid., ch. XI.
6. op. cit., p. 61.
7. **Middlemarch**, ch. LXXIV.
8. Joan Bennett : **George Eliot** (1948), p. 167.
9. **Middlemarch**, ch. XXI.
10. **Partial Portraits**, p. 51 (quoted by F. R. Leavis, op. cit., p. 33).
11. op. cit., p. 75.

قائمة الاطلاع

هناك كتب كثيرة عن الرواية الانجليزية ، تشمل عددا كبيرا نشر منذ كتبت هـذه المقدمة والمقترحات اللاحقة لاطلاع أوسع لا تدعى كونها شاملة ٠

(أ) أكبر وأشمل عمل لكل المستويات هو :

BAKER, E. A. : **The History of the English Novel,** 9 vols. (1924-38).

تكاد كل معلومة توجد بـه ، بما فى ذلك قائمة مراجـع طويلة (أصبحت الآن قديمة نوعا) ، ولكنه كمؤلف نقدى غير مستو وغير ملهم ٠

(ب) وأما عن كتب تاريخ الرواية فأحسنها هو ٠

Allen, Walter · **The English Novel** (first pub. 1954).

(ج) من بين الأعمال الأقل شمولا يمكن أن تجد الآتى أفيدها

FORSTER, E. M. : Aspects of the Novel (1927)

وهو كتاب جذاب وواضح جدا ـ وهو ينبر أسئلة أكثر مما يجيب عليها ، ولكنه كفيل بأن يحفز القارىء على التفكير ٠

Lubbock, Percy : **The Craft of Fiction** (1921)

(د) واحد من أول (ولاعتبارات عديدة أفضل) المحاولات لمعالجة بعض المشكلات التقنية والفنية للرواية كشكل فنى جاد ٠

Leavis, Q. D. : **Fiction and the Reading Public** (1939)

(هـ) رغم نبرته الحادة وأحيانا المثيرة فانه يبرز كماً من المشكلات النقدية والتاريخية ٠

LEAVIS, F. R. : **The Great Tradition** (1948)

(و) عن جورج اليوت وجيمس وكونراد ، ويتفق أغلب الناس على أنه نقد روائى متفوق ، جاد وصادق ـ والخط العام (خاصـة فى الفصـل الأول) وفكرة التقليد المحتواة ونبرته وأغلب ما فيه غير مقنعة ٠

JAMES, HENRY : **The Art of Fiction** (1948), The Art of the **Novel** (Collected Prefaces), Ed. Blackmur (1934)

(ى) ان القيمة الكبرى لنقد جيمس هى الفرصة المهيأة لرؤية روائى غاية فى الذكاء والوعى يعمل وهو يواجه مشكلات فنه الحقيقية والفعلية ٠

LODGE, DAVID : **Language of Fiction** (1966).

(ح) قد يكون هذا أشمل عمل حديث ومبر فى نقد الرواية ٠

ALLOTT, MIRIAM : **Novelists on the Novel** (1959)

(ط) رغم أن تنظيمه غريب نوعا فهذا كتاب مفيد للغاية، اذ يجمع شمل الكثير من المواد الهامة التى تجدها مبعثرة بدونه ٠

كتب عامة اخرى :

(3) Other general books include (alphabetically) :

CECIL, DAVID : Early Victorian Novelists (1934).

CHUCH, Richard : Growh of the English Novel (1951).

Fox, Ralph : **The Novel and the People** (1937).

CILLIE, CHRISTOPHER : Character in English Literature (1965)

GREGOR, IAN & NICHOLAS, BRIAN : **The Moral and the Story** (1962)

HARDY, BARBARA : The Appropriate Form (1964)

HARVERY, W. J. : **Character and the Novel** (1965)

LIDDELL, ROBERT : A Treatise on the Novel (1947)
Some Principles of Fiction (1953).

HARCKACS, GEORG : Studies in European, Realism (trans., Bone) (1950) **The Historical Novel** (trans., Mitchell) (1962).

MUIR, EDWIN : **The Structure of the Novel** (1928)

PRITCHETT V. S. : **The Living Novel** (1946)
The Working Novelist (1965)

SCHLAUCH, MARGARET : Antecedents of the English Novel, 1400-1600 (1963).

STANG, RICHARD : The Theory of the Novel in England, 1850-1870 (1959).

TILLOTSON, Kathleen : **Novels of the Eighteen-Forties** (1954)

VAN GHENT, DOROTHY : **The English Novel Form and Function** 1953).

WATT, IAN : The Rise of the Novel (1957)

ZABEL, M. W. **: Craft and Character in Modern Fiction** (1957).

٤ ـ عن الروائيين والروايات المسار اليها بالذات فى هذا الكتاب ننصح القارىء بالرجوع الى كتاب Baker His المذكور سابقا اذا رغب، فى قائمة أوفى ٠

(4) On particular novels and novelists mentioned in this book : (N.B. In no case is anytthing approaching a bibliography of the particular author given, merely certain books that may be useful. For a fuller list of books the student is referred to Baker's History of **English Novel** : F. W. Bateson's **Guide to English Literature** (1965) ; and Victorian **Fiction,** a Guide to Research (Ed. L. Syevenson (1964). Referenccs to articles in periodicals quoted in the text will be found in the Notes).

TALON, HENRI : **John Bunyan** (trans. 1951).

SHARROCK, ROGER : John Bunyan (1954).

WEST. ALICK : **Mountain in the Sunlight** (1958) (on Bunyan Defoe). Defoe).

Reading list.

WATSON, F. : **Daniel Defoe** (1952).

NOVAK (M. : **Defoe and the Nature of Man** (1963).

Wright, Andrew : **Fielding** (1964).

SACKS, SHELDON : **Fiction and the Shape of Belief** (1964)

MURRY, J. MIDDLETON : **Unprofessional Essays** (1956) (on Fielding).

LASCELLES, MARY : **Jane Austen and her** Art (1939).

Wright, Andrew : **Jane Austen's Novels** (1953).

Bradbrook, F. W. · **Jane Austen and her Predecessors** (1966).

Trilling, Lionel : **The Opposing Self** (1955) (on Jane Austen and Dickens).

Grierson, H. J. C. : **Sir Walter Scott Bart.** (1938).

Grieroson, H. J. C. : **Sir Water Scott Bart.** (1938).

MUIR, EDWIN : **Scott and Scotland** (1936)

DAVIE, DONALD : **The Heyday of Sir Walter Scott** (1961)

CRAIG, DAVID : **Scottish Literature and the Scottish People,** 1680? 1839 (1961).

JACKSON, T. A. : **Charles Dickens, The Progress of a Radical** (1937)

WILSON, EDMUND : The Wound and the Bow (1941) (on Dickens).

HOUSE, HUMPHRY : **The Dickens World** (1941).

JOHNSON, EDGAR : **Charles Dickens, His Tragedy and Triumph** (1953).

FORD, GEORGE : **Dickens and his Readers** (1955).

BUTT, JOHN & TILLOTSON, KATHLEEN : **Dickens at Work** (1957).

FIELDING, K. J. : **Dickens, a Critical Introduction** (1958).

GROSS, J. & PEARSON, G. **(Ed.) : 'Dickens and the Twentieth Century** (1962).

GARIS, ROBERT : **The Dickens Theatre** (1965).

TILLOTSON, GEOFFREY : **Thackeray the Novelist** (1954).

RAY, GORDON N. : **Thackeray : The Uses of Adversity** (1955). **The Age of Wisdom** (1958).

STEPHEN, LESLIE : **George Eliot** (1902).

BENNETT, JOAN : **George Eliot** (1948).

HARDY, BARBARA : **The Novels of George Eliot** (1959).

HARVEY, W. J. : **The Art of George Eliot** (1962).

INDEX

(A)

Adam Bede, 30
Allegory, 23, 45-46.
Ambassadors, The, 17.
Antiquary, The, 112
Aristotle, 18,
Arnold, Matthew, 90, 158.
Austen, Jane, 89-92, 93-106, 167.

(B)

BEHN, Aphra, 29.
Belinsky, V. G., 14.
Bell, C., 17.
Bennet Arnold,30.
Bible, 31, 443.
Bennet, Joan, 179.
Blake, W. 22, 120, 144.
Bleak House, 136.
Blue Lagoon, The, 34.
Boccaccio, 129.
Boswell, J., 43, 61.
Brontë, Charlotte, 66.
Brontë, Emily, 91, 137-152. 160.
Browne, Thomas, 85.
Bunyan, J., 1, 23, 30, 44-47.
Burney, Fanny, 93 n.
Butler, S, 91,155.
Byron, 111.

(C)

Cableb Williams, 55-56.
Candide, 19-20.
Cary, Joyce, 63.
Caudwell, C., 38.
Cecil, Lord David, 158.
Cervantes, 21, 31, 41, 73, 83, 93,
Chaplin, C., n. 46, 168.
Chaucer, 34
Chronicles of the Canongate, 112, 113.
Circulating libraries, 31, 43.
Clarissa, 65-72, 79, 94.
Cold Comfort Farm, 141.
Coleridge, S. T., 111.
Colonel Jack, 61-62.
Compton-Burnett, I., 93.
Congreve; W., 17.
Conrad, J., 19, 29, 91.

(D)

Daphnis and Chloe, 29.
David Copperfield, 18-19.
Day, Thomas, 53.
Defoe, D., 13, 23, 24, 25, 57-64.
Dickens, C., 53, 119, 123-136.
Didacticism, 36.
Don Quixote, 40, 41
Donne, J., 84.
Dostoievsky, F., 128
Downs, B. W., 70.

(E)

Edgeworth, Maria, 53
Eliot, George, 91, 167-184.
Emma, 93-106, 108-109, 125.
Engles, F. 124.
Epistolary form, 65.

(F)

Falstaff, 26.
Farrell, James T., 30.
Faustus, Doctor, 37.
Felix Holt, 175.
Feudalism and the novel, 25-26, 33-38, 40-42.
Fielding, H., 22, 38, 73-81.
Ford, E., 29.
Form in novel, 17.
Forster, E. M., 17, 51, 113.
Fox, Ralph, 122.
French Revolution, 101.
Freud, C., 22.

(G)

Galt, J., 117 n.
Gibbon, E. 43.
Godwin, W., 54-56.
Golden Ass, The, 29.
Gothic novels, 93 n., 111.
Great Expectations, 136.
Greene, Graham, 54-55.
Greene R., 29.
Greene, R.,29.
Grierson, H. J. C., 112.
Gulliver's Travels, 20, 21-22.
Guy Mannering, 117.

(H)

Hammond, J. L. and B., 124.
Haworth, Yorks, 151
Hazlitt. W., 118.
Heart of Midlothian, The 107-122.
Henry IV, 26.
Hogarth, W., 22, 118.
Horse's Mouth, The, 63.
Hulme, T. E. 15.
Humours, comedy of, 78.
Huxley, A., 20.

(I)

Inchbald, Mrs., 80.
Incognita, 17.
Industrial Revolution, 101.
Ivanhoe, 113.

(J)

James, Henry, 13, 17, 81, 91, 94, 180.
Jane Eyre, 30.
Jefferson, D. W., n. 83.
Johnson, S., 67, 83, 110.
Jonathan Wild, 21, 47-54, 127.
Joseph Andrews, 38, 73-77.

(K)

Keats, J., 15, 111, 178.
Keynes, J. M., 90.
Klingopulos, G. D., 148.

(L)

Lazarillo de Tormes, 26.
Leavis, F. R., 21, 73, 175, 80. 187.
Leavis, Q.D., 58.
Little Dorrit, 136.
Lindsay, J., 64.
Locke, J., 61, 84.
Lubbock, Percy, 153.
Lukacs, G., 89.
Lyly, J., 28.
Lytton, B., 91.

(M)

Macbeth, 41.
Malory, T., 36.
Meredith, G., 91.
Middlemarch, 167-184.
Molière, 164.
Moll Flanders, 58.
Moral fable, 19, 43-56.

Morality plays, 23.
More, Hannah, 20.
Muir, E., 156.

(N)

Naming of characters, 138 n.
Nashe, 23
Nature and Art, 53.
Newton, I., 61.
« Noble savage, » the, 80, 118.
Old Mortality, 113.
Oliver Twist, 123-136, 138-148.
Ornatus and Artesia, 36.
Our Mutual Friend, 136.

(P)

Pamela, 65-67.
Parables, 23.
Peacock, T. L., 29.
Peripeteia, 17.
Philosophy and the novel, 22, 27, 179-180.
Picaresque novel, 25, 26, 27, 48.
Picaro, 25, 57.
Pilgrim's Progress, The, 30, 44-47.
Plot and Pattern, 128.
Pornography, 34.
Postman Always Rings Twice, The, 34.
Pride and Prejudice, 16, 93.
Pritchett, V. S., 110.
Prose and poetry, 37 ff. 68, 144, 146.
Proust, M., 164.
Puritanism, 58, 63.

(R)

Rabelais, 29, 40.
Radcliffe, Anne, 30, 93, 112.
Reade, C., 20.
Reading public, 31-32.
Reed, Henry, 54.
Richardson S., 65-72.
Rob Roy, 113.
Robinson Crusoe, 62-64 ; 74.
Roderick Random, 57, 63.
Rogue, The, 126.
Romantic movement, 80.
Rousseau, J.-J., 80.
Roxana, 63.

(S)

Sandford and Merton, 53.
Satire, 50.
Satyricon, 29.
Scholastic wit, 84-85.
Scott, W., 107-122.
Sermons, 23.
Shamela, 65-66.
Shakespeare, 122, 164, 175.
Shaw, Bernard, n. 48.
Shelley, P. B., 35, 90, 111.
Sidney, P., 29.
Smollett, T., 23.
Spectator, The, 43.
Spoils of Poynton, The, 17.
Sterne, L., 40, 82.
Swift, J., 19, 20, 21, 40.
Swinburne, A., 91.
Symbolism, 73, 125, 129, 137, 141-171.

(T)

Tale of a Tub, A, 84.
Tatler, The, 43.
Thackeray, W. M., 68, 153-165.
Tolstoy, L. 167, 184.
Tom Jones, 65, 67, 73, 81-82.
Tristram Shandy, 82, 84-87.

Trollope, A.. 91.

(U)

Uncle Tom's Cabin, 15.
Unfortunate Traveller, The, 26-27, 65.
Utilitarianism, 90, 181.

(V)

Vanity Fair, 153-166.
Vinaver, E., 36.
Voltaire, 19-20.

(W)

War and Peace, 184.
Warner, Rex, 55.
Watt, Ian, 62 n.
Waverley, 113.
Way of All Flesh, The, 155.
Way of the World, The, 44.
Whitehead, A. N., 84.
Wilson, D., 151.
Wood, Mrs. H., 91.
Woolf, V., 152.
Wordsworth, W., 111.
Wren, P. C., 30.
Wuthering Heights, 137-152, 160.

(Z)

Zola, E., 30.

عن المترجمة والكتاب المترجم

وهذا الكتاب مرجع قيم ومفيد لدارسي وأستاتذة الأدب الروائي عامة والانجليزي خاصة ـ ولنقاد الأدب الروائي ـ وللأدباء والمهتمين بالأدب الروائي كابداع جمالي هادف ·

والمؤلف أستاذ اكاديمي وناقد أدبي عظيم ·

المترجمة أ· د· لطيفة عاشور عملت أستاذة ورئيسة قسم اللغة الانجليزية وآدابها بجامعة عين شمس وجامعة القاهره وجامعة عبد العزيز بالسعودية · وهي متخصصة تخصصا دقيقا في الأدب الروائي الانجليزي · ولها مؤلفات بالانجليزية عن جوزف كونراد وعن أ· م· فورستر ودراسات في الأدب الروائي والمسرحي الانجليزي ولها بالعربية ترجمة مختارات من الأدب القصصي لجوزف كونراد ·

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٢٢٣٣/١٩٩٤

ISBN — 977 — 01 — 3679 — 4

اســـــتدراك

الصفحة	السطر	الخطـــأ	التصـــويب
١٧	٢٦	ام ٠ م	ا ٠ م
	٢٧	(ناقص كلمة)	Peripeteia
١٩	١٨	بها	بمـــا ٠
٢٥	١٠	للتفيم	للتقييم
		Petmoneus	Petroneus
٣٠		فاستثناء	فباستثناء
٣٥	٢٢	Shelley	Shelly
٤٠	١٥	الغالب	الفالب
٤٣	١٢	التاء	التاتلر
	١٢	لجيبتون	لجيبون
٤٤	٩	الرمزية	المجـــازية
٤٥	٢٦	الرمزية	«
٤٦	٢٢	الانطباع	والانطبـــاع
٤٧	١٤	وقد لا يكون لها	(وقد لا يكون لها)
	٢٩	تقدم	تقوى
٥١	الهامس	المترجم	المترجمـــة
٥٢	٣٠	الأحزان	الأحزاب
٥٩	١٧	تذكره	تذكر ٠ «
	٣١	Giunea	Guinea
٦٢	هامش	مقالات فى النقد	**مقالات فى النقد** ٠
٦٧	٢	العاطفة	العـــاطفية
٨٢	الهامش	مقالات فى النقد	**مقالات فى النقد** ٠
٨٤	٤١	التصميمات	التعميمـــات
٩١	٢٩	Trollop	Trollope
٩٦	٢٦	Mrs Elton	Mrs Elton :

الصفحة	السطر	الخطـأ	التصـويب
	٢٧	« ولم	« ولم .
١٠٥	٢٥	الأخلقية	الأخلاقيـة .
١٠٨	١٩	بتوضع	بتواضع
١٠٩	٢	بحكمة	« بحكمـة »)
١١٣	٦	الجلية	الجليلة
	٢٣	جهة	وجهة
١١٤	٢٠	يقوى	يخوى
١١٥	١٥	Launon	Lannon
	٣١	الى ساد لتربى	الى لونماركت
١٢٤	١٧	نقرأ عامل المدينة	نقرأ كتاب عامل المدينة .
١٤٠	٧	الضحلة . »	الضحلة . »
١٥٢	٢١	الحملة	الجملة
١٥٧	هامش	بنت	بت
١٧١	١٨	بقلب	لقلب
١٧٣	١٠	الاقيلمية	الاقليمية
١٧٣	٣١	مستوطنين	مستوطنون
١٧٧	٤	انظر لاعلى يا نيكولاس static	(تكتب بنط صغير) : static
١٩٢	١١	Chuch	Church
	١٩	Harckacs	Lukacs
١٩٣	سطرين	F. W. Bateson ...	رجاء نقل هذه الكلمات وما يلها الى أول سطرين جديدين
	٩	Syverson	Stevenson

فى هذا الكتاب يقدم المؤلف أرنولد كيتل ـ الأستاذ الجامعى القدير وناقد الأدب الروائى العظيم ـ دراسة وافية ودقيقة للأدب الروائى الإنجليزى، ممثلاً فى عشرة روايات وروائيين ينتمون للثلاثة القرون الأخيرة.

ويبدأ بتمهيد توضيحى لجذور الفن الروائى الإنجليزى فى أعقاب المجتمع الإقطاعى ـ ثم نشأة الرواية بأنواعها من تخيلية وبيكارية وواقعية... إلخ.

ويحلل كل رواية بدقة وموضوعية، مع ربط أحداثها وشخوصها بالظروف الاجتماعية والسياسية السائدة فى عصرها ـ ثم يبرز المغزى الأخلاقى والثورى لتصرفات الشخوص فى كل رواية ـ ويربط بينها وبين رؤى مؤلفيها ـ كما يربط ويقارن بين كل رواية وأخرى مماثلة أو مخالفة لها.

وفى سياق هذه الدراسة التحليلية يتبع ويقدم كيتل منهجاً نقدياً فعالاً يجمع بين مناهج نقد الأدب الروائى الشرقى والغربى ـ يستشهد بآراء نقاد الأدب الروائى مثل جورج لوكاش وهنرى جيمز؛ ويقتبس العديد من آراء نقاد آخرين ويناقشها ليؤيدها أو يخالفها موضوعياً.

وفى كل هذا يربط كيتل بين الأب والتاريخ. ويبرز المضامين الخلقية والاجتماعية فى كل عمل يعالجه، ويرسى القواعد والأسس لمنهج نقدى قويم وفعّال.

وهكذا فالكتاب مرجع قيم وهام لأساتذة وطلبة الأدب الإنجليزى خاصة للمهتمين بالثقافة والأدب الروائى من أدباء ونقاد عامة.

وينتهى الكتاب بقائمة مراجع مختارة عامة وخاصة وهوامش وكشاف. كما يبدأ بمقدمة للترجمة.

والمترجمة أ. د. لطفية عاشور أستاذة ورئيس قسم إنجليزى بجامعات عين شمس والقاهرة وعبدالعزيز سابقاً.

٣٦٠ قرشا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

تصميم الغلاف احمد عبد الغفار